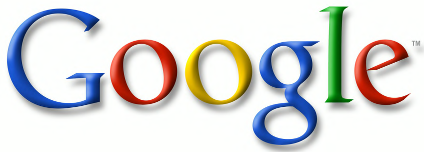
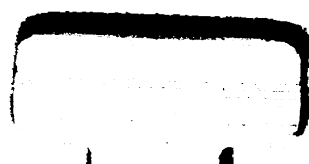




Die moderne Malerei in Deutschland

Alfred Koeppen



Liebhaber-Ausgaben



Sammlung

Illustrierter Monographien

Herausgegeben in Verbindung mit Anderen

von

Hanns von Zobeltitz

7.

Die moderne Malerei
in Deutschland

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Die moderne Malerei
in Deutschland

Von

Dr. Alfred Koeppen

Mit 136 Abbildungen und einem Einschaltbild.



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1902

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.



Vorwort.

Die Überzeugung, daß es für die gegenwärtige Malerei in Deutschland an einem Buche fehlt, das im kurzen Zusammenhange die Entwickelung, die Charakteristik des Modernen, seine Hauptströmungen enthält und jedermann die Möglichkeit gewährt zu dieser heiß umstrittenen Kunst Stellung zu nehmen, veranlaßte mich zu vorliegendem Werke.

Gewiß, es mangelt nicht an Litteratur, aber sie ist verteilt in allen möglichen Zeitschriften, oder es sind mehr für gelehrte Kreise berechnete Werke oder dickleibige Bände, die von dem Leser ein eingehenderes Studium erfordern oder voraussetzen, oft mit poesieloser Gelehrsamkeit, in selbstgefälliger Selbstbespiegelung oder in einem zündenden, brillanten Feuerwerksstil geschrieben. Dabei geben sich diese Werke wie Richard Muthers verdienstvolle „Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert" — das übrigens nur für die zahlungsfähigen Kunstkenner berechnet waren —, allzusehr mit der Kunst des Auslandes ab. Mir erschien es notwendig, daß der gebildete Deutsche zuerst in seiner Heimatkunst Bescheid wisse und sie zu empfinden, begreifen und verstehen sucht. Nicht darauf kommt es an, alle Erscheinungen einer Kunstepoche oberflächlich kennen zu lernen, sondern an einer kleinen Auswahl der besten Werke zu einem Genuß und dadurch zu einem Verständnis zu gelangen. Deshalb habe ich mich beschränkt — aber mich befleißigt, die einzelnen Künstler und ihre Werke eingehend zu analysieren. Auch hoffe ich, der modernen Kunst Freunde zu erwerben, nicht durch jenen schriftstellerischen Stil, der uns blendet und in einen Taumel versetzt, sondern ich wollte den Geist des Kunstwerkes, seinen Zusammenhang mit den geistigen Strömungen der Zeit in schlichter, anschaulicher und jedermann verständlicher Sprache schildern.

Es ist selbstverständlich, daß ich die Litteratur über die Künstler und Kunstwerke der Gegenwart durchgegangen und vielen Verfassern zu Dank verpflichtet bin, da ich mich durch ihre Schriften innerlich bereichert habe; meine Hauptanregung aber empfing ich durch den persönlichen Gedankenaustausch mit den Künstlern selbst und durch ein stetes Versenken in ihre Schöpfungen. Ich habe jedwede Anregung auf mich wirken lassen, sie innerlich verarbeitet, um so das Wesen der „Modernen Malerei" als ein eigenes Erlebnis darstellen zu dürfen.

Viele Schwierigkeiten stellten sich der Arbeit entgegen, insbesondere für das Abbildungsmaterial. Ich hätte oft gern charakteristischere Werke gebracht, gewiß manches Werk nicht unberücksichtigt gelassen, wenn nicht Besitzrechte hindernd im

Wege gestanden hätten. Dies bedingte weiter, daß ich manchen Künstler, der es verdiente, nicht genannt habe — aber ich wollte ja auch keinen Sammelband von Biographien verfassen, sondern die „Moderne Malerei“ durch die Mehrzahl ihrer Vertreter charakterisieren.

Wenn schließlich die Hauptschwierigkeiten beseitigt werden konnten, so danke ich dies in allererster Linie den Künstlern, die die Erlaubnis zum Abbilden ihrer Werke gaben, ferner einigen uneigennützigen Verlegern wie den Herren Albert & Co. (München), Paul Cassirer (Berlin), Fritz Gurlitt (Berlin), Franz Hanfstaengl (München), Heinrich Keller (Frankfurt a. M.), Keller & Reiner (Berlin). Viele Werke sind in der Berliner Sezession, der Dresdener und Münchener Ausstellung 1901 photographiert worden, wofür ich den Instituten von Dr. Franz Stoedtner (Berlin) und Alwin Arnold (Dresden) danke.

Auch textlich habe ich mir gewisse Schranken auferlegt. Ich wollte nicht in den Fehler verfallen, diejenigen zu tadeln, deren abgestandene Kunstware mir unsympathisch ist, und habe daher lieber auf die Nennung dieser Künstler, zumal viele noch leben, verzichtet, ihren Bestrebungen aber durch allgemeine Charakteristiken sachlich gerecht zu werden versucht.

So hoffe ich denn der „Modernen Malerei in Deutschland“ durch dieses Buch Freunde zu erwerben und sage dem Verlagshause von Velhagen & Klasing meinen besonderen Dank, daß es meine Bestrebungen unterstützte.

Berlin, 22. Februar 1902.

Alfred Köppen.



gez. von Otto Eckmann.

Die
Moderne Malerei
in Deutschland.

Als Student wollte ich Heldentenor werden. — Die Menge begeistern, berauschen, innerlich erschüttern, ein sich selbst vergessender Künstler — welch ein Traum! —

Täglich hörte ich von den „olympischen" Plätzen der Studenten die großen gefeierten Künstler, ahmte daheim nach, um den eigenen Ton bilden zu lernen. Das waren Stunden höchster Selbstbegeisterung! — Und nun die schüchternen Versuche im Kreise der Freunde, in der Gesellschaft, auf der Dilettantenbühne. Dann endlich das Gefühl: du darfst es wagen! — und eines Tages stehe ich vor dem gestrengen Kenner. Der hört, schüttelt das Haupt und spricht lächelnd: „Alles da, lieber Freund, herrliche Stimme, Leidenschaft, Temperament und Auffassung und — doch nichts. Durch und durch verbildet! Sie müssen von vorn anfangen, wie ein Kind sprechen lernen." — — Es ist ein warmer Sommerabend und mit einem alten Studienfreunde sitze ich in einem Gartenlokal bei einem Glas Bier, einem Leutnant und einem Kaufmann gegenüber. „Waren Sie schon in der Sezession, Herr Leutnant?" „Was soll man da? Ich habe in der Tante Voß eine Kritik gelesen, — na habe genug; soll ja wieder furchtbares Zeug sein!" „Aber erlauben Sie, auf die Vossische Zeitung und ihren Kritiker gebe ich ganz und gar nichts, man muß selbst hingehen und sehen! Sie waren doch auch da, Herr Regierungsrat, welchen Eindruck haben Sie denn?" — „Wissen Sie, die ganze Richtung paßt uns nicht! Solche Kleckserei — und von Schönheit, nicht eine Spur!" „Aber, lieber Freund!" „Na ja, du wirst nun wieder deinen Lobgesang auf deinen Freund Liebermann und Uhde anstimmen — nein, laß gut sein, andere Leute haben eben darüber eine andere Auffassung, und meines Erachtens ist die ganze Sezession ein Skandal!" Vor innerer Erregung ballt er die Hand, trinkt sein Glas Bier aus, schweigt und sieht mich an. — Wie einst der Musiklehrer bin ich erst still, dann sage ich lächelnd, ebenso ruhig: „Lieber Hans, es ist schade um dich, du kannst sehen, hast Auffassungskraft, Leidenschaft — und es ist doch nichts — — du bist blind!" —

Mit sehenden Augen wandelnde Blinde — immer und immer wieder, wohin ich auch gehe: im Salon, im Freundeskreise, in der Gesellschaft, vor dem Kunstladen. Sie wenden sich von der modernen Malerei ab, schelten ihre neuartige Technik, die sich gegen die herkömmliche auflehnt, roh, ihren Inhalt z. T. trivial, ihre Ideenschöpfungen geistlos; sie preisen viel lieber die Kunst, die „alle" loben, die Werke der älteren deutschen Künstler oder die der großen klassischen Meister, von deren Kunst geistvolle Bücher in gedankenreicher Sprache reden.

In ihrer Jugend haben sie an den Bildwerken der Griechen und Römer, an den Gemälden Raffaels, Dürers, Rembrandts, Velasquez' gelernt, was schön ist, haben Lessings „Laokoon", Herman Grimms „Leben Michelangelos" gelesen und sich ihre ästhe-

tischen Gedanken angeeignet, die nun immer und immer wiederholt werden. Wie bequem das ist, das längst Erkannte zu preisen und überall gleiche Gesinnungsgenossen zu finden! Aber der modernen Kunst gegenüber heißt es selbständig urteilen, eine eigene Meinung vertreten und begründen können. Das aber ist nicht jedermanns Sache. Die Kunstgeschichte bringt es mit sich, daß die Urteile über die Kunst vergangener Tage fix und fertig überall zu lesen sind, ja daß man sie in der Jugend wohl gar auswendig lernt, passen, neue eigene aufzustellen, fühlt man sich zu schwach, und in dieser Ohnmacht lobt man am besten das Alte und schimpft auf das Neue.

Ja man glaubt als einzelner um so mehr Berechtigung dazu zu haben, da man fast überall in der Gesellschaft das Echo der eigenen Empfindung und der Ratlosigkeit ertönen hört. Der gute Ton erfordert, daß man mitredet — nicht etwa nur über die Dienstboten, die Barrisons, die Clubs, das Lawn-tennis, die Moden, sondern auch — —



Abb. 1. Adolf von Menzel: Das Flötenkonzert.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 24.)

ebenso wie man sich im Litteraturunterricht einpauken muß, warum die Dichtungen von Schiller und Goethe schön sind. Darin liegt eben ein häufiger Fehler unserer Erziehung: man lernt Urteile, aber man lernt nicht urteilen. Steht man alsdann denjenigen Schöpfungen der Litteratur, der Musik und der bildenden Kunst gegenüber, die mit der herkömmlichen Tradition nichts gemein haben, und fehlt für diese neue Kunst das berühmte „vademecum“, so weiß man sich keinen Rat. Die alten Regeln, die man sich über die sogenannte Schönheit angelernt hat, scheinen nicht zu über die Kunst! Was aber in der Durchschnittsgesellschaft als Kunst gewürdigt wird, sind vorherrschend Bilder von Kiesel, Koppay, Nonnenbruch, Papperitz, Sichel und einiger anderer beliebter Salonmaler. Gewiß, diese Männer sind ehrenwerte Männer, auch bis zum gewissen Grade Künstler, aber im allgemeinen ohne fortentwickelnde Potenz. Ihr Schönheitsideal war vor fünfzig Jahren berechtigt, aus welchem Zeitgeist ihre Werke nachgeboren wurden. Das sind die Männer, die nach akademischen Rezepten ihre Bilder malen, die Regeln für Formen- und Farbensprache bei

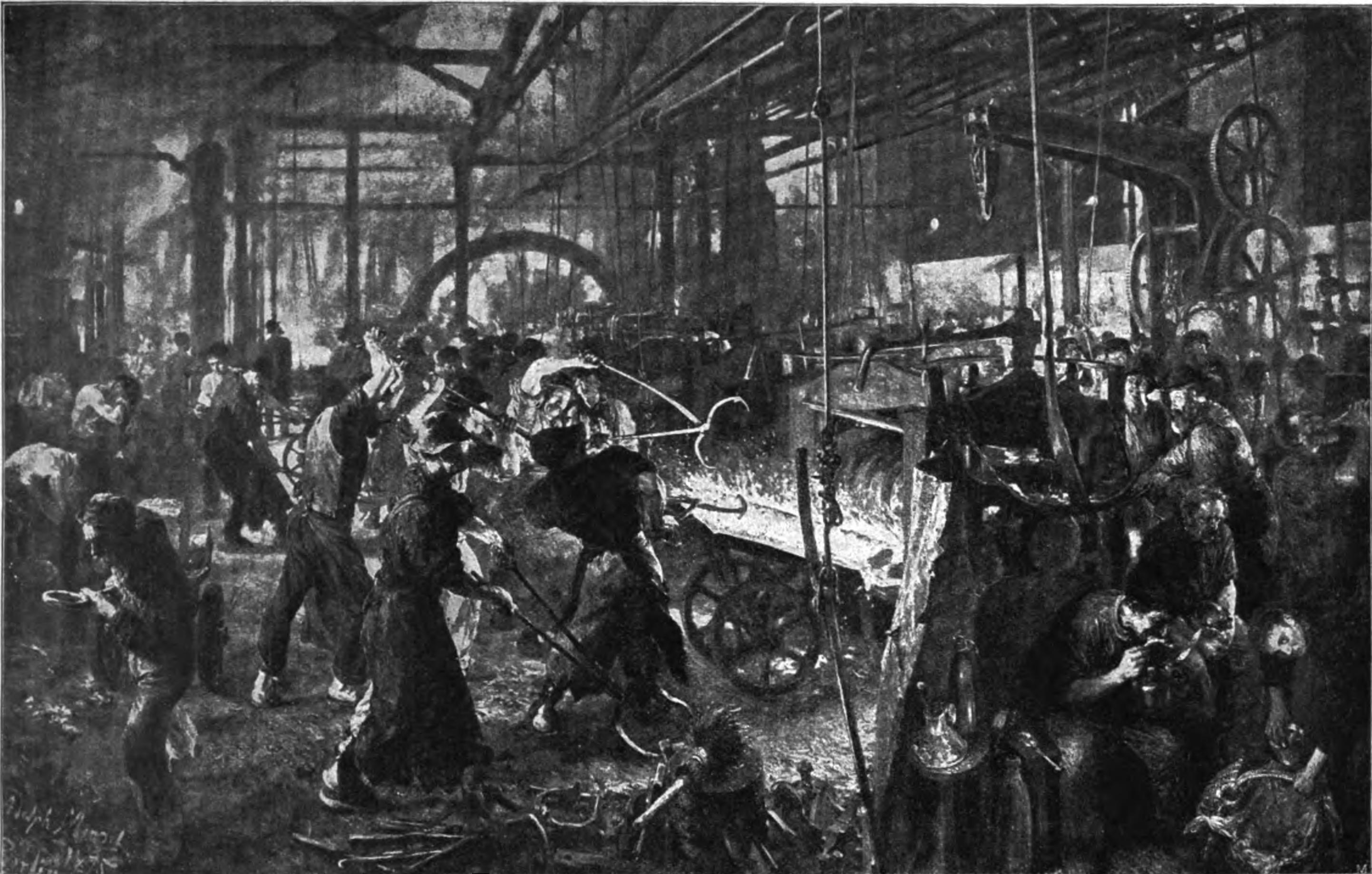


Abb. 2. Adolf von Menzel: Das Eisenwalzwerk. Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 21.)



Abb. 8. Wilhelm Leibl: Die Cocotte.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 26.)

Den Zeitungen fällt heute eben zum guten Teil der Aufklärungsdienst zu, und wer der modernen Kunst ratlos gegenübersteht, sucht hier Belehrung. Aber die Zeitungen und ihre Kritiker! — Du lieber Himmel, sie gehen nur zu oft nach Brot! Sieht man von einigen Tageszeitungen, deren Kritiker unabhängig schreiben dürfen, einigen guten Zeitschriften wie „Kunstwart“, „Kunst für Alle“, „Zeitschrift für bildende Kunst“, und von Männern wie Fritz Stahl (Berlin), Paul Schumann (Dresden), Ferdinand Avenarius, Fritz von Ostini, Hans Makowski, Adolf Rosenberg und feinfühligen Ästhetikern wie Alfred Lichtwark, Richard Muther, Peter Jessen, Max Lehrs und anderen ab, so bleibt unter dem Rest eine betrübende Anzahl trockener Berichterstatter, die jedoch im souveränen Gefühl ihres „Wir“ nichtssagende Phrasen schreiben. Man hält heut jeden Reporter für einen Kritiker und vergißt, daß dieser einen kritischen Sinn besitzen muß, ein aus der Zeit herausgeborenes Schönheitsgefühl und die Fähigkeit, die Schönheiten eines Kunstwerkes nachempfinden und analysieren zu können!

Die Kritik der Zeit, zumal der Tagespresse, die ein großes Publikum erziehen sollte, erfüllt also diese Aufgabe durchaus nicht immer in wünschenswerter Weise.

In enger Beziehung zur Kritik steht die moderne Illustrationskunst und Photographie. Sie verdirbt ebenfalls das gebildete Publikum, da heutzutage alles Mögliche reproduziert wird und man oft nicht mehr weiß, was denn nun eigentlich bewundernswert ist. Werke, hervorgegangen aus abgestandenen und verblichenen Schönheitsgesetzen, Dutzendware und schlechte Kunst des Gegenwartstils wird gleichmäßig mit ersten Werken reproduziert. Unsere Zeitschriften kommen dem Geschmack des Publikums ent-

den Alten studieren, in deren Werken man immer angenehm unterhalten wird, die keine befremdenden Rätsel aufgeben, wie etwa Böcklin, Klinger, Stuck. Die Schönheit ihrer Kunst gleicht nicht selten der Suppe der Volksküche, die für jedermann schmackhaft sein muß.

Daß das Lob dieser Männer überall gesungen wird, darüber kann man sich kaum wundern, da der Deutsche, zumal der Gebildete, einen starken Autoritätsglauben, eine tiefe Verehrung vor der Professorenweisheit besitzt. Weil viele dieser Künstler in den privilegierten Akademien das Szepter schwingen, ja wohl auch ihren Homeriden finden, der in einem Goldschnittbande ihr Loblied singt, weil ferner ihre Werke in allen Kunsthandlungen als Photographien hängen, so hört man immer wieder den Meinungsausspruch, daß an diesen Leuten doch „etwas sein“ müsse, weil es sonst doch unmöglich wäre, sie in der Tagespresse so allgemein zu loben.

gegen, jedem soll aus „Geschäftsrücksichten" etwas geboten werden, und so wird alles gleichmäßig gelobt. Es ist fast unmöglich, selbst im vorliegenden Werke zum Vergleich guter und schlechter Kunstwerke die Dutzendware in Abbildungen zu bringen. Die Erlaubnis zur Reproduktion gibt der Künstler oder der Verleger und erwartet für deren Gewährung auch Lob, und kann ich mich dazu nicht bequemen, nun, so muß eben diese oder jene Abbildung wegfallen.

Die Hindernisse, welche der Wertschätzung der modernen Kunst im Wege stehen, sind also in Kürze: Die Kunst der Vergangenheit, mangelndes Urteil, die Kunstanschauungen der Durchschnittsgesellschaft, die Kritik und das Illustrationswesen. Aber eine Hauptsache fehlt noch: daß unser Publikum mit den Augen der Seele nicht sehen kann. Jedes Kunstwerk spricht Empfindung aus, daß sie wieder Empfindung werde — glücklich, wer seines Geistes einen Hauch verspürte! Daher müssen wir uns mit der Kraft der Liebe in das Kunstwerk versenken und wir werden mit dem alten Brokes sagen:

Jetzt aber, da der Seele Augen
Durch meines Leibes Augen sehen,
Kann ich in Wahrheit dir gestehen,
Daß sie erst recht zum Sehen taugen!

* * *

Für das große Publikum bietet der Weg in die Kunstausstellungen die bequemste Art, sich über die Malerei der Gegenwart zu unterrichten. Die alljährlich wiederkehrenden großen Ausstellungen zu München, Dresden, Berlin sind Sammelbecken jedweder Kunst, guter und schlechter. Sie leiden meist unter der Überzahl und der Dutzendware. Mancher ernsthafte Kunstfreund hält sie daher für völlig wertlos und verzichtet aus Überzeugung gern auf ihren Besuch.

Die Kunst dieser Ausstellungen zeigt nun rein äußerlich drei Gruppen: Die Hofkunst, die Dutzendkunst der Durchschnittsgesellschaft und die moderne oder die Sezessionskunst.

Die Hofkunst muß ihrer Natur nach vielfach im dynastischen Interesse thätig sein: Regentenbilder, aktuelle Staatsaktionen, Verherrlichung der Dynastie oder doch des Staates durch Historien-, Schlachten- und Marinebilder sind ihre Aufgabe.

Diese Kunst wird fast überall von staatlich angestellten Akademie-Direktoren und Professoren und deren Schülerkreis ausgeübt. Das bedingt an sich — und es soll in der Konstatierung der Thatsache durchaus kein Vorwurf ausgesprochen werden, daß sie in mancherlei Beziehung abhängig sind. Daher kann ihre Kunst unter Umständen zur Eintagsbedeutung verdammt sein, wenn der Fürst-Mäcen für die geistigen Strömungen und das Denken und Fühlen seiner Zeit kein Verständnis besitzt. Ist er



Abb. 4. Wilhelm Leibl: Die Pariserin.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 27.)

aber ein Herr von künstlerischer Bildung und feinem Geschmack, nun, so wird man selbstverständlich auch unter den Werken dieser Maler Kunstwerke finden.

Die zweite Abteilung, die Dutzendkunst, ist dem großen Publikum allzeit gefällig, appelliert an den Durchschnittsgeschmack, erzählt ihm hübsche bunte Geschichtchen aus der Gesellschaft, aus dem bürgerlich-häuslichen Familienkreise in althergebrachter Weise; sie wandelt in ihrer Technik in altbewährten Bahnen und vermeidet alles, was den Menschen aufregen und seinen Appetit im Konzertpavillon beeinträchtigen könnte.



Abb. 5. Wilhelm Leibl: Porträt.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 29.)

Die dritte Gruppe von Kunstwerken gehört nun der sogenannten „Modernen Malerei“ an, weil sie sich in einen bewußten Gegensatz zu den beiden anderen gestellt hat und neue Ziele erstrebt. Sie ist darum der besonderen eingehenden Würdigung wert. Die Zahl ihrer Aussteller ist freilich im letzten Jahrzehnt spärlicher geworden, weil sie z. T. aus den Massenausstellungen ausgewandert sind. Man konnte ihnen das nicht verdenken, da die Beherrscher der Glaspaläste ihnen hier und dort nicht genügende Bewegungsfreiheit gewährten, und sie andererseits hofften, in geschlossenen, kleineren Ausstellungsräumen mehr für das Verständnis ihrer Kunst beitragen zu können.

Diese Sezessionisten, d. h. Auswanderer, stellten kein Programm auf, Mitglied wurde, wer etwas konnte; besondere Schulrichtungen wurden ausgeschlossen, jedes Werk war willkommen, trug es nur persönliches Gepräge und modernen Geist. Ein jeder der Sezession Angehöriger will der Kunst dienen als ein Zwangloser, als ein Freier; daher bedeutet auch die Nichtzugehörigkeit zur „Sezession“ nicht etwa ein Mangel an Können oder Zugehörigkeit zur alten Richtung, auch der „Wilde“, wie der Student sagen würde, kann innerlich zur Sezession gehören.

Wenn man trotzdem von Sezessionsmalerei und Sezessionskunst redet, so hat dies insofern Berechtigung, als das Wort Sezession den neuen Geist am besten kennzeichnet.

Worin das Neue liegt, springt in die Augen. Es äußert sich in zweifacher Form: einmal rein äußerlich in der Technik, die, grundverschieden von der der früheren Kunst, die Lehre von den Lokalfarben von Licht und Schatten aufgehoben und neue Farben



Abb. 6. Wilhelm Leibl: Frauen in der Kirche. (Zu Seite 28.)



Abb. 7. Max Liebermann: Altmännerhaus in Amsterdam. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 32.)

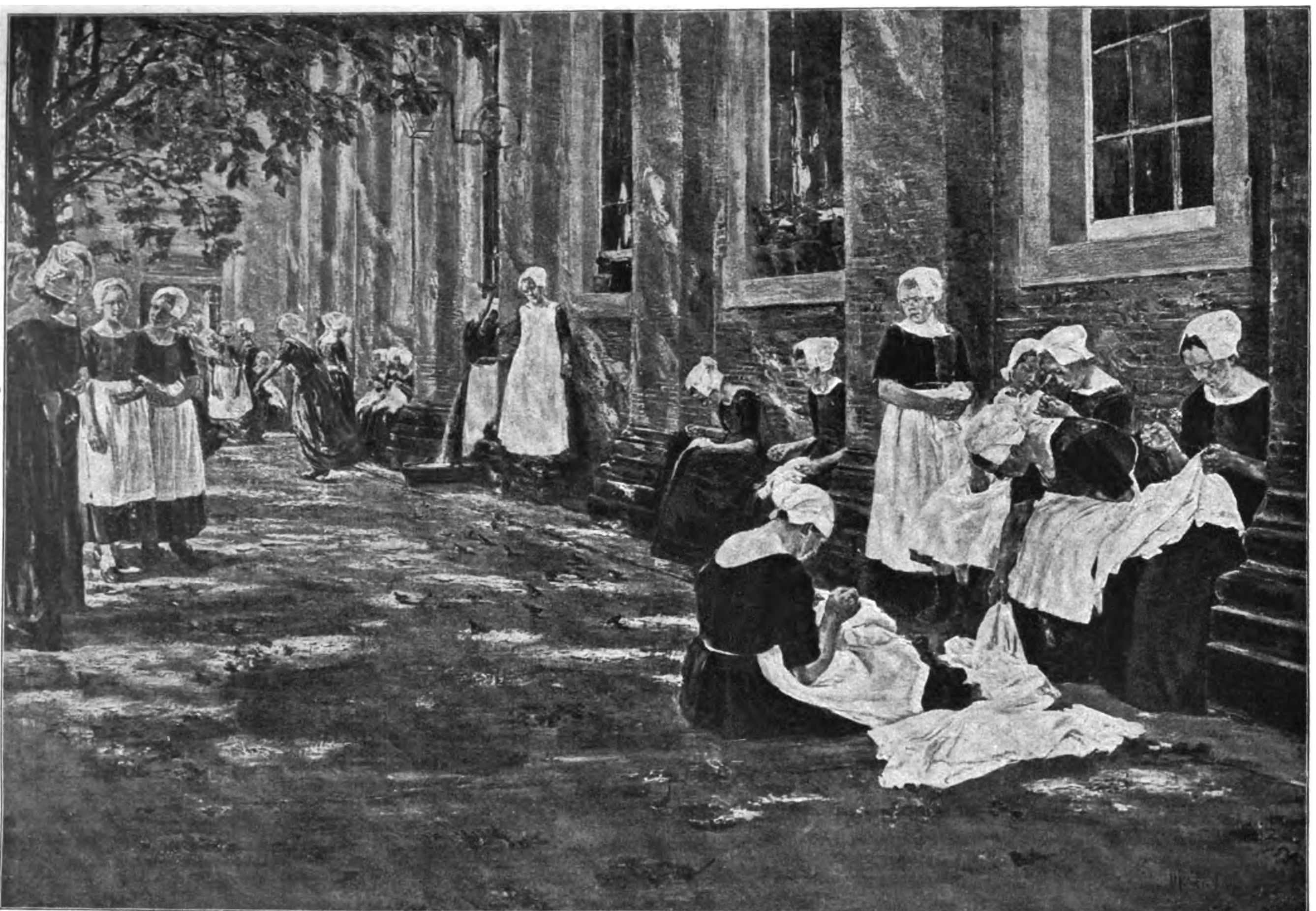


Abb. 8. Max Liebermann: Der Hof des Waisenhauses in Amsterdam. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 33.)



Abb. 9. Max Liebermann: Rudolf Virchow.
Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 36.)

Die realistische Malerei.

Das Bleibende in der gesamten Kunst der Vergangenheit war die Verbindung von Zeichnung und Malerei, war die Betonung der Lokalfarben und die Darstellung aller Gegenstände bei mittlerem Tageslicht. Die Natur sieht in den Bildern der Vergangenheit meist so aus, als ob man sie durch ein gefärbtes Glas angeschaut habe. Wenn einige Meister der Vergangenheit als große Koloristen gerühmt werden, wie Rembrandt, Tizian, Rubens, so erfreuen sie sich dieses Ruhmes, weil sie es verstanden, ihre Farben so eigenartig und neu zusammenzusetzen, daß sie bestimmte Gefühle und Stimmungen auslösen durch den bald dunklen, schummrigen, bald helleren, wärmeren oder goldigeren Ton, kurz, durch den musikalischen Charakter.

„Die Farbe diente ihnen nur, wie jegliches der übrigen Darstellungsmittel, zur Erreichung der Einheit des Ganzen. Mit ihrer überzeugenden Kraft hebt sie somit die Form rundend hervor, und wo der Formenausdruck wahrhaft vollendet ist, breitet sie sich dann wieder wie ein von seinem Genie beseelter Hauch reizvoll über ihn aus.“ Diese Poesie der Farben war den Malern des neunzehnten Jahrhunderts verloren gegangen. Peter von Cornelius und die Nazarener suchten die Kunst von dem Formenüberdrang des Barock zu befreien und erstrebten eine einfache, aber monumentale Linienführung. Die Verkörperung von Ideen des Übermenschlichen, des Gewaltigen, des Sittlichen, des Erhabenen liegt ihrer Gestaltenwelt zu Grunde, und der Kartonstil, d. h. die Durchführung der Komposition in Schwarz-Weiß war eine innere Notwendigkeit, der Idee zur lebendigen Form zu verhelfen. Die Farbe kam in ihrer Kunst zu kurz, sie war nur ein Notbehelf. Wilhelm von Kaulbach,

und Formenprobleme aufgestellt hat, und sodann in dem Inhalt, der modernes Geistes- und Gefühlsleben offenbart. Innerhalb dieser neuen Richtung kann man selbst aber wiederum zwei parallele Strömungen unterscheiden. Die einen Künstler gehen auf in der Wiedergabe der wirklichen Thatsachen, die anderen flüchten sich aus dieser Erscheinungswelt in eine andere der reinen Vorstellung und gestalten ihre Schöpfungen allein aus der Idee. Bei aller äußerlichen Verschiedenheit sind aber beide Richtungen, die parallel nebeneinander hergehen, innerlich durch die in der Gegenwart wurzelnden Weltanschauungen verbunden.

Die erste Richtung wollen wir, weil sie die Natur und die Wirklichkeit zu Grunde legt und von den Thatsachen ausgeht, die realistische, die Parallelströmung aber, der zuvörderst die Idee zu Grunde liegt, die idealistische nennen.

Die erste Richtung soll in dem folgenden Kapitel behandelt werden.



Abb. 10. Max Liebermann: Holländische Dorfstraße. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 34.)

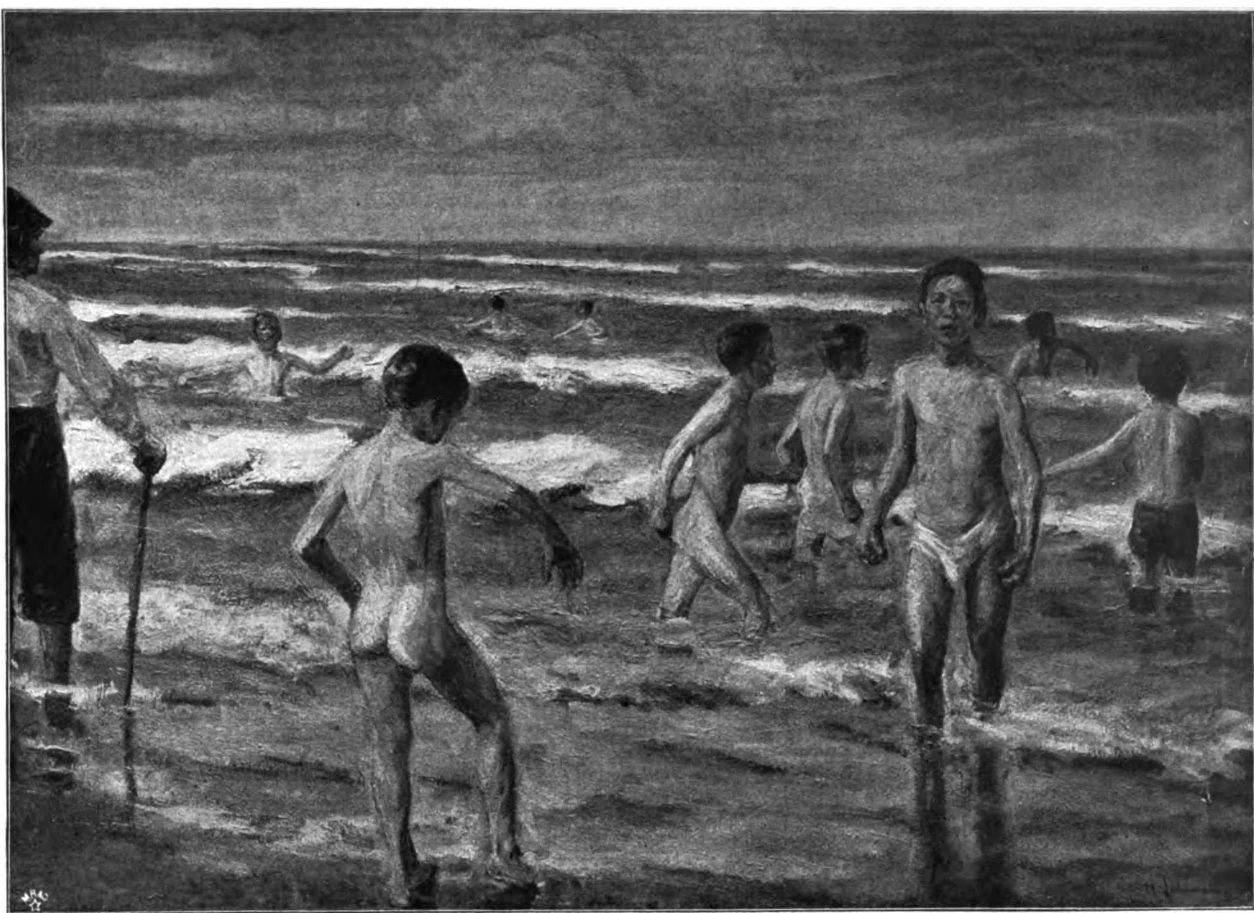


Abb. 11. Max Liebermann: Badende Jungen. Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin W., Viktoriastr. 35. (Zu Seite 35.)

der diesen Mangel der Cornelianischen Kunstrichtung aufheben wollte, war zu sehr in der Darstellung von Ideen in Riesengemälden befangen, als daß seine technischen Versuche als Maler einen rechten Triumph feiern konnten; trotz der zweifellosen Überlegenheit als Farbentechniker bedeutet er gegen Cornelius keinen Fortschritt, ja dieser wird wegen des Reichtums seiner Phantasie und der dramatischen Gestaltungskraft gewiß ohne Farbe dem gedankenärmeren, aber farbenfreudigeren Kaulbach vorzuziehen sein. Cornelius war ein König im Reiche der Phantasie und der Idee, er steht stets über ihr und darum der Komposition gegenüber als ein souveräner Gebieter da, Kaulbach dagegen macht sich abhängiger von dem Inhalte seiner Werke, er sucht ihm innerhalb seiner Kompositionen ängstlicher gerecht zu werden.

Eine Erlösung aus dem farblosen Kartonstil erstrebten die letzten großen Koloristen: Hanns Makart und Karl von Piloty. Die Glut der von ihnen verwendeten Asphaltfarben hatte etwas Fascinierendes, Suggestives, und unter dem Banne ihrer Riesenbilder, die Staatsaktionen, historische Begebenheiten in theatralisch-dekorativer Weise erzählen, steht eine kurze Spanne Zeit die Malerei. Sie behalten das Format der Cornelianer bei, übertrumpfen als farbenfrohe Techniker Kaulbach, der Inhalt ihrer Kunst wird dagegen gedankenärmer, äußerlicher, theatralischer, und was an Inhalt den Riesenbildern fehlt, wird durch die berauschende Farbe und das geschickte Arrangement verdeckt.

Ihre Kunst wurde durch die Vertreter der schlichten, einfachen Erzählung auf dem Gebiete des bürgerlichen, novellistischen Genres, Franz Defregger, Ludwig Knaus, Benjamin Vautier, abgelöst. Keine großen Ideen, keine Staatsaktionen, sondern allgemein verständliche Erzählungen. Diese Künstler gaben sich dem Studium der Galeriewerke hin und wollten die Farbenpoesie der Alten nachahmen. Alle Nachahmung aber ist unfruchtbar, wenn das nachahmende Talent nicht selbst ein Genie ist, dem das Nachdichten zur Ursprünglichkeit wird. Daher konnten die Werke dieser Maler vom rein malerischen Gesichtspunkte aus nicht immer befriedigen, da ihrer Farbenanschauung die volle Ursprünglichkeit fehlte. Die Natur erscheint in ihrer Kunst nicht selten wie geschminkt.



Abb. 12. Fritz von Uhde: Ein schwerer Gang.
Verlag von Dr. Albert & Co. in München. (Zu Seite 36.)



Abb. 18. Fritz von Uhde: Im Garten. (Zu Seite 37.)

Auf der anderen Seite waren diese Künstler liebenswürdige Erzähler, vortreffliche Zeichner und von einer oft treffsicheren Charakteristik; sie haben um die Darstellung von Volkstypen und Charakteren kulturgeschichtliche Verdienste.

Zur Unnatur aber wurde die Kunst unter den Epigonen der heut gefeierten Dutzendkünstler, deren „Farbenpoesie" dem Wachsfigurenkabinett abgewonnen erscheint. Inhaltlich wollen sie das Publikum durch sentimentale, rührselige Erzählungen mit bald tragischem, bald komischem Beigeschmack fesseln.

Es war nur zu natürlich, daß sich die Jüngeren gegen die Unwahrheit ihrer Farben erhoben, zumal eine neue Weltanschauung einen anderen Inhalt verlangte. Somit war die Geburt der modernen Malerei eine folgerichtige Notwendigkeit, da ja alle Kunst ohne den Zusammenhang mit den übrigen Geistesströmungen der Zeit undenkbar ist. Ebenso wie es keine zeitlose Dichtung und Philosophie, gibt es keine von der Zeit unabhängige Malerei.

Soweit nun die Kunst der Gegenwart neue Probleme behandelt, fällt sie zeitlich mit dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts zusammen. Als eine Hauptfrage tauchte das wirtschaftliche Problem des Sozialismus auf. Der Wunsch, an den Produktionsmitteln teilzunehmen, die Erzeugnisse der Arbeit voll und ganz zu genießen und als ein politisch freier Staatsbürger die geistigen Errungenschaften der Zeit in sich zu verwerten, hat die breiten Massen immer mehr erfaßt, so daß sie in allen Ländern zu Millionen heranwuchsen. Das Individuum in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wird somit auf wirtschaftlichem Gebiete ein Forscher, niemand kann sich den vom So-

zialismus aufgeworfenen Theorien auf die Dauer entziehen. Im Zusammenhange mit der sozialistischen Idee wird die Geschichtsschreibung eine andere; der Forschergeist tritt auch hier der Vergangenheit von den soeben gewonnenen wirtschaftlichen Anschauungen aus gegenüber. Ebenso ist die Naturwissenschaft von neuen individuellen Gesichtspunkten aus untersucht und — Ungeahntes auf ihrem Gebiete gefunden und entdeckt worden. Ganze Gebiete wurden neu bearbeitet, ja vollständig neu erschlossen. Die Chemie, die Physik, die Astrophysik, die Geologie, die Meteorologie, die Geodäsie, die Photographie, die Elektrizität sind zum Teil als einzelne Wissenschaften für sich ausgebaut und für die Praxis nutzbar gemacht worden. Zwischen Himmel und Erde ist nichts ununtersucht geblieben. In die Tiefe der Erde bis zu dem vulkanischen Feuer hinab, wie zu den entlegensten Sternen drang der Forscherblick, überall Rätsel lösend und Wunder offenbarend. Das ganze Weltall ist aufgelöst worden zu Milliarden von Einzelwesen und Einzelerscheinungen, Atomen und Funktionen. „Nil mortalibus ardui est", jenes Wort des Horaz ist in Erfüllung gegangen! Und die Naturwissenschaft zog die Philosophie in ihren Bannkreis, die, wie einst in den Zeiten Heraklids, abermals zu einer Naturphilosophie geworden ist und dadurch auch auf religiösem Gebiet neue Probleme schafft. Ein weiteres Ergebnis war eine nie geahnte Erkenntnis der Thatsachen, der Gesetz- und Zweckmäßigkeit und der Harmonie der Gesamterscheinungswelt.

Der Umschwung der Geistesströmungen, hervorgerufen durch die Entdeckungen der Naturwissenschaft und der sozialen Fragen, übte auch einen nachhaltigen Einfluß auf die Malerei aus.

Die Lehrmeisterin einer jeden großen Kunstepoche war die Natur, und jeder Künstler sollte nur ihr folgen. Das hatten die älteren Maler, die Akademiker, leider vergessen. Sie schielten stets mit dem einen Auge auf die großen Vorbilder und fühlten sich nicht selten als Erben einer großen Vergangenheit. Ihre Gemälde entstanden nicht in der Natur, sondern im Atelier — es sind wirklich künstliche Schöpfungen gewesen, darum aber auch in den Farben weit entfernt von der Natur. Die Mehrzahl der Sezessionsmaler hat die Arbeit im Atelier beschränkt und ist hinausgegangen in die freie Natur. Das Feld, die Wiese,





Abb. 14. Gotthard Kuehl: Im Waisenhaus zu Lübeck.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 38.)



Abb. 15. Gotthard Kuehl: Vor der Schicht. (Zu Seite 38.)

der Bauer, der Arbeiter, der weite Himmel darüber sind Atelier und Modell zugleich. Die Künstler malen frisch vom Fleck weg, entwerfen Farbenstudien, in denen es allein auf das Festhalten der Farben und Tonwerte, der Licht- und Schattenverteilung ankommt; die kleine Skizze wird dann ins Große übertragen und im Atelier vollendet. Nicht wie früher ist Zeichnung und Malerei verbunden, folgen der Pinsel und die Farbe dem Bleistift, der Kohle und Kreide, sondern die Palette mit den Farben triumphiert. Daher zeigen die modernen Bilder eine von der alten grundverschiedene Technik.

Neue Lehren waren in der Optik aufgestellt worden, eingehender war das Sonnenlicht auf seine Zusammensetzung hin von den Physikern, namentlich von Helmholtz, untersucht worden; man lernte das Spektrum eines jeden Lichtkörpers kennen, und die Spektralanalyse spielt bei allen Entdeckungen auf dem Gebiete der Optik eine große Rolle. Die Naturwissenschaft lehrte die Zerlegung des weißen Lichts in sechs Farben und zeigte weiter, daß es drei Grundfarben gibt, und daß alle die übrigen Farben in diesen durch Mischung der Grundfarben entstehen. Man teilte nunmehr die Farben ein in primäre, sekundäre und tertiäre und nannte alle diejenigen, welche zusammen ein weißes Licht geben, Komplementärfarben. Lassen wir die Strahlen zweier verschiedenfarbig leuchtender Körper zusammenfließen, so ergeben sie einen neuen Farbenton, der auf einem natürlichen Wege entstanden ist. Die modernen Gemälde sehen zumeist in der Nähe wie ein Tuschkasten aus oder wie eine Palette: punktartig, flecks- und netzartig ist Farbenkörperchen neben Farbenkörperchen gesetzt, andere Tafeln gleichen einem Gebirge voll Erhebungen und Vertiefungen solcher kleinen Körperchen, wie z. B. die Gemälde eines Ludwig von Hofmann. Kein Künstler trägt mehr fertige Lokalfarben, Violett, Orange oder Grün, auf die Leinwand, sondern vermischt diese Farben in ihre Primärfarben und setzt eine Unzahl von ihren Farbenkörperchen nebeneinander. Aber die von diesen Körperchen ausgehenden Lichtstrahlen haben die Eigenschaft, daß sie für unser Auge, bei einem größeren Abstande von dem Gemälde zu einem neuen Farbenton zusammenfließen. Eine gemalte Wiese etwa erscheint in der Nähe als eine vielfarbige Masse; bei weiterem Abstande aber, unter

einem bestimmten Winkel betrachtet, zeigt sie ein gesättigtes Grün mit vielen Schattierungen. Dieser grüne Farbenton ist also auf einem ähnlichen Wege entstanden, auf dem die Natur für das menschliche Auge in jedem Augenblicke Farben durch das Zusammenfließen der verschiedensten Strahlen selbst erzeugt.

Es ist zuviel gesagt, wollte man behaupten, daß die modernen Maler etwa nach einem naturwissenschaftlichen Rezepte arbeiten, aber man muß die fein ausgebildeten Nerven, den Farbensinn bewundern, der es versteht, unbewußt Farben so auf die Leinwand zu tragen, daß sie wie eine lebendige organische Substanz wirken. In dieser Technik liegt zunächst der gewaltige Fortschritt der gegenwärtigen Malerei gegen die gesamte frühere.



Abb. 16. Gotthard Kuehl: Musizierende Chorknaben.
Copyright 1893 by Photographische Gesellschaft, Berlin.
(Zu Seite 40.)

Von einem weiteren wichtigen Einflusse auf die „moderne Malerei" war die Erfindung der Photographie. Die Camera ist eine Maschine, die über unser Auge eine scharfe Kontrolle ausübt, eine unbarmherzige Kritikerin. Die Photographie zeigte, daß das Licht und die Luft den Dingen ihre Farben gibt, sie lehrte eine ganz andere Art der Komposition und vor allen Dingen der Flächenbehandlung, da sie innerhalb der Fläche die Gegenstände perspektivisch, sowohl, was Linien- wie auch Luftperspektive anbetrifft, untrüglich richtig darstellte. Die großen Gegensätze von Licht und Schatten konnte der Künstler mit Hilfe der Photographie genau studieren, rasch vorübergehende Stimmungen mit absoluter Genauigkeit festhalten, die Bildung der Wolken, die Wiedergabe der nahen und der entfernten Gegenstände in ihrem Verhältnis zu einander zuverlässig beobachten.

Die Parole, die in der jungen Künstlerschaft ausgegeben wird, heißt von nun ab: Sonne, Luft und Licht; sie steht unter dem Schlagworte Pleinairismus, d. h. Freilichtmalerei, weil die Künstler die Natur im vollen Sonnenlichte malen, oder unter dem des Impressionismus, weil die Künstler sich abmühen, den momentanen Eindruck der Farben, Lichtwerte, Bewegungen, Stimmungen im Bilde festzuhalten.

Ihr Hauptbestreben geht nun dahin, alles, was sie malen, in seiner Wesenseigentümlichkeit festzuhalten. Ihre Vertreter wollen, ein jeder in seiner eigenen Sprache, den Dingen bis auf den Grund gehen und, was Flaubert einst dem Guy de Maupassant lehrte, das gilt auch für die Mehrzahl der realistischen Maler:

„Alles, was man beschreiben will, muß man so lange und genau studieren, bis man ein Neues darin entdeckt, was noch kein Mensch vor einem gesehen und geschildert hat. In all und jedem liegt etwas Unerforschtes, im Kleinsten findet sich etwas Neues.

Es handelt sich darum, dieses Etwas zu entdecken. Um ein loderndes Feuer zu beschreiben, einen Baum in der Ebene,

muß man dieses Feuer, diesen Baum so lange beobachten, bis sie keinem anderen Feuer, keinem anderen Baume mehr gleichen. Nur so wirkt man originell und unmittelbar.

In der ganzen Welt gibt es keine zwei ganz gleichen Sandkörner, zwei gleiche Fliegen, zwei gleiche Hände oder Nasen; diesen Unterschied zu entdecken und auszudrücken, so bestimmt, so klar, daß diese Dinge mit keinem der gleichen Art zu verwechseln sind, bildet die Hauptaufgabe des realistischen Schriftstellers.

Wenn du an einem Krämer, der vor seinem Laden sitzt, einem Portier, der seine Pfeife raucht, an einer Droschkenhaltestelle vorbeigehst, schildere mir diesen Kaufmann, diesen Portier, ihre Haltung, ihr ganzes Wesen mit einem Satze derartig, daß ich sie mit keinem anderen Krämer, keinem anderen Portier verwechseln kann; und zeige mir durch ein Wort, wodurch sich ein Droschkenpferd von fünfzig anderen, die ihm vorangehen oder ihm nachfolgen, unterscheidet.

Was man auch schildern will, es gibt nur ein Wort, um es zu charakterisieren und ihm Leben zu verleihen.

Es handelt sich darum, dieses Wort, dieses Verbum, dieses Adjektiv so lange zu suchen, bis man es gefunden hat, und niemals darf man sich mit dem „ungefähr" und „beinah" begnügen; die zweite Aufgabe ist dann, diesem Worte den einzig richtigen Platz anzuweisen, daß es wirkt, hervorsticht, daß es neu erscheint und klingt, daß es dem Leser in der Umrahmung der anderen Worte auffällt."



Abb. 17. Wilhelm Trübner: In Amorbach. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 41.)

Man könnte die Auffassung Flauberts auch so ausdrücken, wie dies Goethe gethan hat:

„Diese charakteristische Kunst ist die einzig wahre, wenn sie aus innerlicher, eigener selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja, unwissend alles Fremden, mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig."

Das etwa sind in sachlicher wie technischer Hinsicht die hervorspringenden Punkte der realistischen oder naturalistischen Malerei.

Es ist für die gegenwärtige moderne Malerei in Deutschland dabei gleichgütig, ob die Anregung von Paris, England oder Schottland ausging, und ob Menzel vor den französischen Malern bereits neue Gesetze und Probleme für die Malerei entdeckt hatte, denn die Kunst ist im gegenwärtigen Zeitalter international, wie alle geistigen Güter. Die gesamte Kultur des Abendlandes beherrschen ja die gleichen Ideen. Konnte man in früheren Jahrhunderten bei der Abgeschlossenheit der Völker schon schwerlich von einer nationalen Kunst sprechen — für Deutschland fast nur für die Zeit der

Kölner Schule, kurz, für die gesamte Epoche vor Dürer —, so kann man dies von Dürers Tagen an kaum und in unseren Tagen überhaupt nicht mehr. Die Schnelligkeit des Verkehrs und der Verbreitung durch neue Illustrationsmittel schaffen eine internationale Kunst, deren Herkunft sich in Äußerlichkeiten offenbart, wie etwa die französische Sprache im Munde eines Deutschen.

Die Anfänge der neueren Kunst liegen, wie wir wissen, in den siebziger Jahren. — Zwei Künstler leiten dieselbe ein und stellen einen Übergang von der älteren zur neueren Richtung dar: Adolf von Menzel und Wilhelm Leibl.

Menzel ist allezeit ein Einsamer gewesen, und doch ist in seiner Kunst im Keime alles enthalten, was die späteren Zeitgenossen entwickeln sollten.

Als der erste hat er die Wirklichkeit sich zum Vorbilde genommen, und in der Technik gibt es kein Gebiet, auf dem er sich nicht versucht hätte. Mit Kohle, Kreide, Tusche, Wasser, Öl hat er alles wiedergegeben, was sein scharfes Auge dem Leben abgewonnen.

Sein bedeutendstes Werk, das er im Jahre 1875 ausstellte, das „Eisenwalzwerk" (Abb. 2), war in dem damaligen Kunstleben Deutschlands eine revolutionäre That. Es gilt dies vom Inhalt ebensogut wie von der Technik. Menzel hatte in diesem Gemälde als Maler einen Lobgesang auf jene Industrie verfaßt, die die kommenden Jahrzehnte beherrschen sollte und unser Vaterland aus einem ackerbautreibenden zum Industriestaate verwandelte. Das Zeitalter der Maschinen und der Industrie feiert in diesem Werke seinen Triumph; es ist das Proömium der Epoche, die unter dem Zeichen des Eisens steht; und weiter wird demjenigen Stande ein bleibendes Denkmal gesetzt, der zum mitbestimmenden Faktor der ganzen sozialen Gesetzgebung berufen war, dem Arbeiter, der die Kräfte des Feuers, des Dampfes und der Erde sich zu Nutze macht. In der Kunst wirkte dieses Gemälde so revolutionär, wie im wirtschaftlichen Leben eine Lassallesche Programmrede, denn dieses Werk erfüllte die Kunst mit neuem Inhalt, der Untergang des historischen Theater-Bildes, des Salon- und Gesellschaftsstückes, der Dorfnovellen war damit gekommen. Menzel hatte Goethes Satz wieder zu Ehren gebracht: „Greift nur hinein ins volle Menschenleben!" Und, revolutionär wie der Inhalt seines Werkes, war auch seine Technik. Ein Werk von solch malerischer Kraft war seit Rembrandts Tagen nicht wieder gemalt worden; dieses Werk stand im Zeichen des Feuers und des Lichts. Das Licht, das vom Himmel flutet, das sich mühsam hindurchringt durch den aufsteigenden Qualm und Rauch des Maschinenraumes, die rote Glut, die von dem sprühenden Eisen einen grellen Feuer-

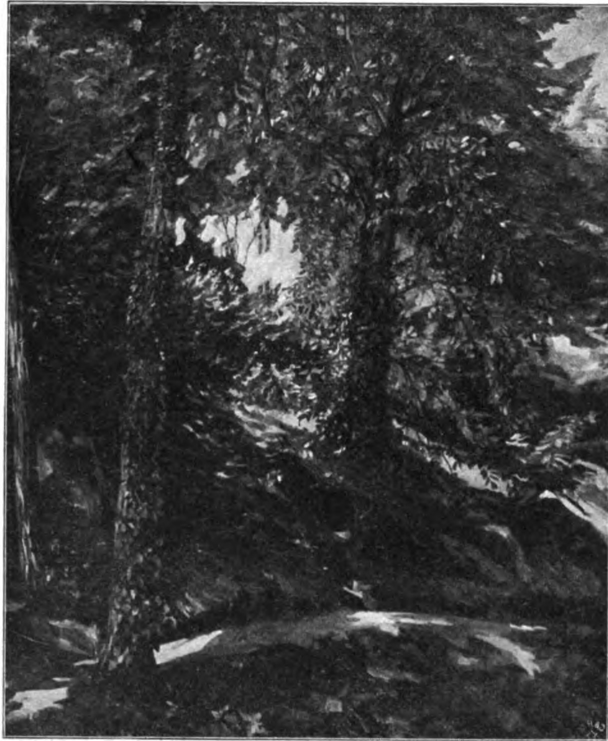


Abb. 18. Wilhelm Trübner: Im Odenwald. (Zu Seite 41.)

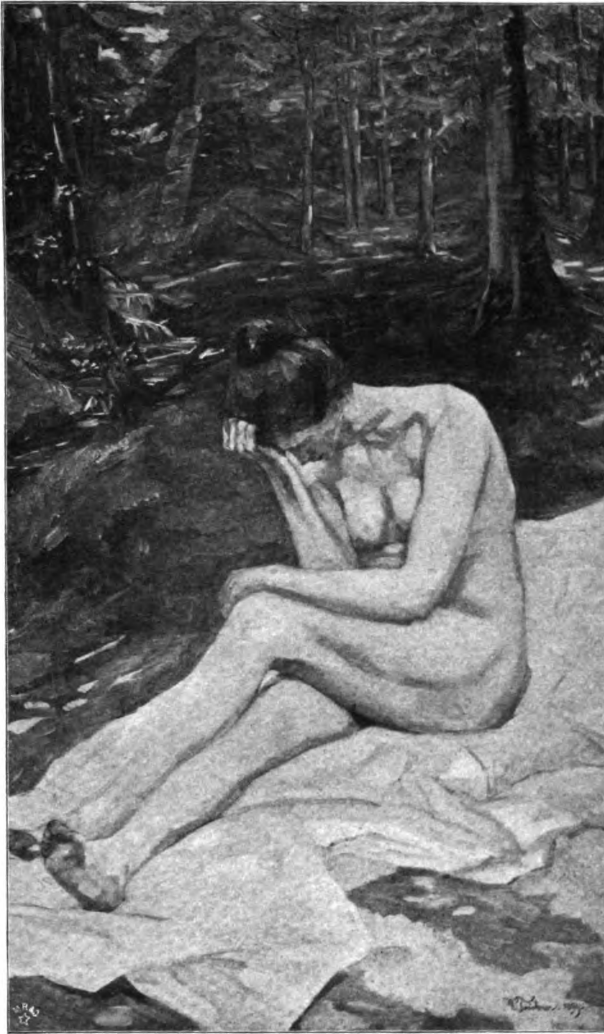


Abb. 19. Wilhelm Trübner: Meditation. (Zu Seite 41.)
(Berliner Sezession 1901.)

Eisenwalzwerkes zu sehen und vor sich zu haben, so lebendig und naturwahr ist die Abschrift des Lebens. Und Menzel hat dies dadurch erreicht, daß er mit gewissenhafter Treue alle Einzelheiten durchstudierte und aus ihnen eine Komposition zusammensetzte, die alle Merkmale des Zufälligen vereinigt und dabei den Gesamtcharakter festhält. Durch dieses Werk war der Stoffkreis der Kunst um ein neues Gebiet bereichert worden; der Fabrikraum, die Arbeit und der Arbeiter waren malfähig geworden. Trotz des unzweifelhaft modernen Geistes ist aber das „Eisenwalzwerk“ doch ein Übergangswerk. Das verrät sich in einem für die Kunstwerke älterer Richtung recht charakteristischen Kennzeichen. Die Frau des Arbeiters, die das Mittagsessen gebracht hat, blickt aus dem Bilde unvermittelt heraus und tritt zu den Beschauern in Beziehung. —

Der Mensch und das menschliche Leben in seiner rauhen Wirklichkeit ist für Menzel oft das Thema gewesen, und auf eine treue Berichterstattung kam es ihm allezeit an, selbst dann, wenn er scheinbar

schein den Arbeitern entgegenwirft, ist ein Kampf natürlicher Gewalten, und in seiner überlegenen Größe, als ihr Bezwinger, steht der Mensch mitten unter ihnen. Die muskulöse Kraft des Arbeiters feiert in diesen Gestalten einen Triumph, und plastisch treten sie aus dem Hintergrunde heraus. Die Farben sind mit breitem Pinsel auf die Leinwand gesetzt; impressionistisch ist der ganze Fabrikraum geschildert, und das arbeitsreiche Leben in seinen vielgestaltigen Äußerungen findet in der vielfarbigen Erscheinungswelt eine Parallele; man glaubt die farbige Photographie eines

historische Stoffe behandelte, wie in dem bekannten Werke der Berliner Nationalgalerie: „Abreise des Königs Wilhelm zur Armee 1870.“ Dieses Gemälde ist ein echt impressionistisches und steht daher unter den Gemälden seiner Zeit einzig da. Der lange Zug der Feststraße mit der erwartungsvollen Menge wird als etwas Momentanes geschildert, und wie in einer Photographie ordnen sich die Einzelheiten der Massenwirkung unter, jedes Individuum wird zu einem Tonwert im Raume. Die Farben selbst sind von seltener Durchsichtigkeit des Tones, Helligkeit und Leuchtkraft und

werden zusammengehalten durch das Tageslicht, das über der Straße liegt. Den braunen Galerieton, der den Werken von Knaus, Lessing, Schrader eigen ist, vermissen wir hier. Was dieses Bild als Übergangswerk kennzeichnet, sind vielleicht die Genrefiguren der Zeitungsjungen, des Hündchens und der Leser des Extrablattes, die zur Unterhaltung beitragen. Die Liebe, die das Volk mit seinem König verband, jenes Gefühl der Zusammengehörigkeit in ernsten und schweren Stunden, kommt in diesem realistischen Werke ergreifend zum Ausdruck. Eine erhebende patriotische Feststimmung liegt über dem Ganzen.

Alle Werke Menzels, die das Volksleben behandeln, sei es, daß er uns die Brunnenpromenade zu Kissingen, ein Gartenlokal, eine Straße, das Innere eines Fabrikraumes oder Tierbilder malt, zeigen, daß ihn immer wieder das Spiel der Farbenwerte reizte. Von diesem Gesichtspunkte aus muß man auch jene Gruppen betrachten, die seinen Hauptruhm ausmachen: Die Darstellung des Zeitalters Friedrichs des Großen und Wilhelms I. Nicht um dynastischem Interesse zu dienen, wie mancher andere Künstler, hat er diese Gemälde gemalt, sondern allein aus Liebe und Begeisterung für das Zeitalter des Rokoko, das in seiner äußeren Erscheinung ein wirklich malerisches genannt werden muß. Und wenn er bei allen seinen Studien darüber zum malenden Historiker geworden ist und als solcher mehr geleistet hat, als ein Wilhelm von Archenholz mit der „Geschichte des siebenjährigen Krieges“, so war dies nicht seine Absicht, sondern ist mehr eine Zufälligkeit, eine Folge seines Fleißes und seiner Treue, allen Dingen bis auf den Grund zu gehen. Und der Forschergeist unserer Zeitgenossen feiert gerade in den Bildern aus den Tagen Friedrichs des Großen seinen allergrößten Triumph.



Abb. 20. Wilhelm Trübner: Das Paris-Urteil. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 41.)



Abb. 21. Wilhelm Sperl: Die Wäscherin. Original im Besitze der Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin. (Zu Seite 46.)

Menzels bleibendes Verdienst wird es sein, die Gestalt des großen Preußenkönigs so hingestellt zu haben, daß sie in der Volksphantasie keiner Schwankung mehr unterliegt. Und wie den König Friedrich II. und Wilhelm I., so hat er auch die ganze Zeit überzeugungswahr geschildert. Seinem Volke und seinem Königshause hat er damit gleichzeitig den allergrößten Dienst erwiesen, aber man darf nie vergessen, daß er jene Zeit nur als Maler erobern wollte.

Also muß man auch bei der Betrachtung des „Flötenkonzerts“ (Abb. 1) wie der „Tafelrunde Friedrichs des Großen“ oder der „Krönung Wilhelms I. zu Königsberg“ die Beurteilung von den malerischen Qualitäten des Bildes ausgehen lassen, wenn man Menzel, als Maler, würdigen will und darüber den Historiker vergessen, der er selbst gar nicht sein wollte. Gewiß aber ist nächst dem „Eisenwalzwerk“ das früher entstandene „Flötenkonzert“ seine höchste malerische Leistung und als Interieurbild von allen nachfolgenden jüngeren Künstlern nie wieder erreicht worden. Wie das Licht vom Lustre auf den spiegelblanken Parkettfußboden herabfällt, wie es Halt macht auf den Gesichtern, auf den Sammet- und Seidenroben der großen Gesellschaft und überall ein buntes Spiel von Reflexlichtern hervorruft, das bewundere man, um dem Maler gerecht zu werden! Die ganze Hofgesellschaft ist zu einer Fülle von Farbenwerten aufgelöst worden, und bei aller Wahrheit der Charakteristik der dargestellten Personen empfindet man doch stets ihre Unterordnung unter die Farbe und besonders das über dem Raum liegende Licht. Trotzdem ist jede Figur anzusehen als der Ausdruck einer Idee, die das ganze Werk beherrscht: Der Eindruck der Musik auf die Zuhörerschaft, der Zauber, den ein Einzelner, als Solist, als Führender auf die Mitwirkenden sowohl, als auch auf die lauschenden Zuhörer ausübt! — Und wenn dieses Werk aus dem Zeitalter des Rokoko

aus dem Geiste der Zeit herausempfunden und wiedergegeben worden ist, ja, wenn das Werk wie eine Illustration aus jenen Tagen erscheint, so ist es, bewußt oder unbewußt, doch das Resultat einer künstlerisch erwägenden Gedankenarbeit, vornehmlich, was die Komposition anbelangt. Vergleicht man ein solches Werk mit der Darstellung des Reformationszeitalters von Wilhelm von Kaulbach, dann erst werden die Vorzüge des Menzelschen Werkes so recht in die Augen springen. In Kaulbachs Werk vermissen wir einen fesselnden, in die Augen fallenden geistigen Mittelpunkt, derselbe liegt vielmehr außerhalb des Bildes in der Idee, dagegen tritt er in dem Menzelschen Werke in der Gestalt des Flöte spielenden Königs sichtbar vor aller Augen, und dieser Idee ist alles Übrige untergeordnet. Man könnte dieses Werk auch „Ein“ Flötenkonzert nennen, wobei es ganz gleichgültig wäre, daß der Träger der Idee Friedrich II. ist, und man würde dann die Macht der Musik geschildert finden.

Die drei Werke: „Das Eisenwalzwerk“, „Die Abreise König Wilhelms I.“ und das „Flötenkonzert“ stellen vielleicht Höhepunkte Menzelschen Schaffens dar.

Die Einheit der malerischen Wirkung des Lichts und seines Farbenschimmers und die der Idee sind innerlich glücklich vereinigt. Es ist die Harmonie der Form und des Inhalts, die die Größe des Kunstwerks ausmacht, das ist das wiederentdeckte Schönheitsgesetz Menzels. Der Wahrheitsdrang seiner Kunst, die Liebe zu der Farbe und ihre naturwahre Verwertung, die Unterordnung der Dinge unter das Licht und die Luft, die Auffassung der Dinge als malerische Erscheinung im Raume, das war trotz manchen novellistischen Zuges des Künstlers das Moderne und das Bahnbrechende seiner Kunst.

Neben Menzel steht als ein Eigener Wilhelm Leibl da, der ebenfalls zu den Vorläufern der Modernen zu rechnen ist. Er hat mit Menzel manchen Zug gemeinsam und schrieb wie dieser die Natur fleißig ab. Freilich kommt er bei einem Vergleich mit diesem schlecht weg, da ihm die Größe der Phantasie, die jener besitzt, fehlt und der Stoffkreis seines Schaffens gar zu beschränkt und einseitig ist. Nicht zu denjenigen Künstlern, die die große Welt in sich aufnehmen, innerlich verarbeiten und das Geschaute in ihrer Phantasie als ein innerliches Erlebnis darstellen, gehört er, sondern ist allezeit in der ehrlichen Wiedergabe der Natur aufgegangen,



Abb. 22. Hans von Bartels: Mondnacht am Zuidersee.
 (Zu Seite 47.)

die er mit der Treue eines Forschers abgeschrieben hat.

Man bewundert daher wohl mehr seine Kunst, als daß man sich jederzeit innerlich für dieselbe erwärmt oder begeistert, zumal jenen Werken gegenüber, die man als rein technische Virtuosenkunststücke betrachten muß. In vielen solchen Werken gleicht Leibl einem Geiger, der mit erstaunlicher Fingerfertigkeit die denkbar schwierigsten Passagen spielt, so daß man verwundert ist, wie er es fertig bringt. Gleichwohl hat Leibl Kunstwerke geschaffen, die das Wort l'art pour l'art kennzeichnet, und die die Bewunderung eines Feinschmeckers herausfordern, da er wie Menzel gezeigt hat, daß ein Gemälde durch seine rein malerischen Eigenschaften ein Kunstwerk ist und nicht ausschließlich durch seinen Inhalt. Darin liegt seine Bedeutung gegenüber den Konventionsmalern und der Fortschritt, den er für die moderne Entwickelung bedeutet. Und betrachtet man Werke wie seine „Cocotte“ (Abb. 3), die „Pariserin“ (Abb. 4), die „Frauen in der Kirche“ (Abb. 6), und das Porträt des Bürgermeisters (Abb. 5), so sind das Werke von solcher Eigenart der Pinselführung, der Auffassung und des Ausdrucks, daß man schwerlich in Deutschland einen ihm verwandten Künstler nennen könnte. Seine Bilder gehören meist dem Genre an und zeigen so recht den Unterschied zwischen seiner Kunst und der rührseligen Anekdoten- und Genremalerei seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Jene wollen mit ihren Bildern zumeist Empfindungen heiterer, ernster oder komischer Art erwecken und unterhalten. Das aber hat Leibl in seinen Darstellungen verschmäht. Ihn interessierte wie Menzel allein der Gegenstand in seiner malerischen Erscheinung, und er erfindet zu demselben keine Geschichte. Die genannten drei Werke sind für die Charakteristik seiner Kunst der beste Beweis.



Abb. 23. Hans von Bartels: Fischermädchen am Strande. Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 49.)

In der einen ist die genußsüchtige Lebedame (Die Cocotte Abb. 3) in ihrem raffinierten Luxus dargestellt. Das weiche Gesicht, die lebensprühenden Augen, die Nase, deren feine, fast durchsichtigen Flügel zu vibrieren scheinen, der verlangende, sinnliche Mund sind vortrefflich gemalt und die Farben so zart verrieben, als sollte in ihrer äußerlichen Verschmelzung eine Harmonie zu der weichen weiblichen Natur geschaffen werden. Die Kunst eines Raffael und Lionardo, die Hände zur Charakterisierung zu benutzen, verstand auch Leibl. Diese weiche, wohlgepflegte Hand strömt ein inneres Leben aus, denn nicht allein in der Gestalt und im Gesicht liegt das Verführerische einer solchen Frauennatur, sondern auch in dem verführerischen Gefühl, das eine solche Hand bei der Begrüßung oder bei der Liebkosung auf den Mann überträgt. Rein malerisch zeigt dieses Werk selten gesehene Farben-

verbindungen. Der in grauen, braunen und roten Farben gehaltene orientalische Teppich des Hintergrundes tritt vornehm zurück, und die Erscheinung hebt sich in dem ruhigen Tonwerte des Schwarz von ihm ab; alles Licht aber ist in dem Kopf und in den Händen gesammelt. Für jenen dient zur Belebung ein breiter weißer Kragen, für die Hände ein Taschentuch. Das nachlässig-vornehme Leben, das die Arbeit nicht kennt, ist durch die Thonpfeife, aus der die Cocotte wohl einige Züge gethan hat, ganz trefflich vorzüglich gekennzeichnet.

Ein Gegenstück zu diesem Werke von gleich scharfer Charakteristik ist das Bildnis einer alten Frau, genannt „Die Pariserin" (Abb. 4). Technisch unterscheidet es sich auffallend von der Cocotte. Dort eine warme, wohlige, emailleartige Glätte der Farben, hier eine breite, fleckige Pinselführung. Die duftige Atmosphäre des Boudoirs kam in dem weichen Schmelz der Farben ebenso zum Ausdruck, wie in den breiten, herben, wenig anziehenden, eher abstoßenden Farben dieses Gemäldes die Mühseligkeit dieses Lebens. Die alte Frau scheint soeben ihr karges Mahl verzehren zu wollen, das durch ein Stück Brot auf dem Tischchen vor ihr angedeutet ist; vorher aber läßt sie dankbar den Rosenkranz durch ihre Finger gleiten und hält in ruhiger Haltung, den Blick vor sich hingerichtet, den Sinn aber nach innen gekehrt, ihre Andacht ab. Die Bitternis des Lebens ist in diesen welken, müden und vergrämten Zügen und in den Händen, die die Spuren unermüdlicher Arbeit zeigen, nur allzu wahr geschildert.

Was hätte nun wohl ein Dutzendmaler aus denselben Vorwürfen gemacht!? Der Cocotte hätte er sicherlich ein Hündchen beigegeben, mit dem sie in drolliger Situation spielt, oder einen Herrn zugesellt, der mit einem Blumenstrauß oder dergleichen seine Aufwartung macht, aber keine Gnade findet, und zu der alten Frau wäre vielleicht eine Katze gekommen mit gekrümmtem Buckel, oder ein kleiner Enkel, ein Hosenmatz, der in seinem Beinkleidchen den üblichen Effektzipfel zeigt und sich an die Großmama anschmiegt, die ihrerseits die Hand streichelnd auf sein blondes Lockenköpfchen legt. Jenen „Anekdotenstil" hat Leibl mit feinem Kunstverständnis vermieden, und daß seine Auffassung die höhere und vornehmere ist und vor allen Dingen auch ein größeres Können erfordert, das muß jeder Urteilsfähige einsehen und zugeben! Nicht durch die erzählende Behandlung des Stoffes, für die man Dutzende von Variationen erfinden kann, will der Künstler interessieren, sondern in einer einzigen Figur deren Lebensinhalt prägen und ihre Lebensgeschichte und Charaktereigenschaften niederschreiben, wie dies ja auch der Wirklichkeit entspricht. Er überläßt es



Abb. 24. Hans von Bartels: Traumverloren.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 49.)



Abb. 25. Hans von Bartels: Dolce far niente.
Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 49.)

den Betrachtenden, sie wieder herauszulesen, und verlangt die tiefste Versenkung in den Gegenstand, der nicht, wie in den Werken so manches anderen, durch äußere Zuthaten erklärt oder durch genrehafte Situationen „schmackhaft" und leicht bekömmlich gemacht werden soll.

Leibl hat seine Modelle dem Bauernleben entnommen, weshalb man ihn, freilich mit Unrecht, den Bauernmaler genannt hat. Aber anders als ein Defregger und Vautier malt er die Bauern, nicht in dem amüsanten Unterhaltungston des „Salontirolers" (ein Bild, gewiß mehr von belletristischem Interesse für den Großstädter, der einst im Hochgebirgskleide einige Wochen lang den Tiroler spielte), sondern, als ein stiller Beobachter, stellt er seine Bauern zumeist bei Gelegenheiten dar, die keinen Anlaß zu Genrestückchen geben und die Erzählung ausschließen. Es sind ernste, in sich gekehrte Menschen, plump, schwerfällig oder wie seine Mädchengestalten mit treuherzigen und gutmütigen Augen, ja, sie verraten uns von dem Charakter des Bauern, seiner Lebensauffassung und Arbeit mehr, als die meist heiteren Erzählungen Defreggers, da sie innerlich, ich möchte sagen „konzentrierter" sind. Defreggers und Leibls Kunst könnte man durch die beiden Verse charakterisieren:

„Oben sind bewegte Wellen,
Doch die Perle liegt im
Grunde! —"

Ein Meisterwerk Leiblscher Bauernbilder sind „Die Frauen in der Kirche" (Abb. 6). Man könnte es auch nennen: „Die drei Lebensalter", denn das Verhältnis jener drei Frauen zu einander ist das von Großmutter, Mutter und Tochter. Jede derselben ist dargestellt in ihrer Andachtsübung, aber wie verschiedenartig ist der Grad der Innigkeit ihres Gebets. Ganz versunken in die Andacht ist die zusammengesunkene Gestalt der Großmutter, die das Buch in ihren steifen Händen festhält, Zeile für Zeile andächtig liest, damit ihr schwaches Auge nur ja kein Wort übersehe; sie stellt den in sich gefesteten Glauben dar, der frei ist von allem Zweifel. Die Frau zu ihrer Rechten, an Jahren die jüngere, ist in die Kniee gesunken und hat ihren Blick glaubensinnig auf einen Punkt, vielleicht auf eine Heiligenfigur gerichtet, und die ineinandergelegten Hände, die den Rosenkranz tragen, verraten die Inbrunst, mit der sie ihrem Heiligen die Erfüllung ihrer Wünsche abringen möchte. Die Andacht des jungen Mädchens ist äußerlicher. Ruhig und gelassen sitzt sie da, wie es der Anstand der Kirche erfordert; — ihr lächelt noch das sonnige Glück der Jugend, und die Enttäuschungen im Leben haben sie noch nicht mit harter Hand berührt; ihr Wünschen ist daher noch kein sehnsüchtigstes Verlangen wie bei der Mutter,

und ihr Glaube schickt sich noch nicht in die geduldig stille Gottergebenheit der Großmutter.

In seiner Farbengebung ist dieses Werk, genau wie die vorigen, auf die Gegensätze von Hell und Dunkel gestellt, und innerhalb der Diagonale des Bildes finden wir einerseits in der lichten Kirchenwand und der weißen Schürze des Mädchens, andererseits in der dunkelen Empore und der schwärzlichen Kirchenbank die ruhenden Tonwerte, die die übrigen harmonisch zusammenhalten.

In diesen Werken hat Leibl niemals den Boden der Wirklichkeit verlassen, denn er war zu sehr mit der Scholle, auf der er lebte, verwachsen, aber eine unendliche Liebe für den Gegenstand spricht sich in seinen Werken aus. Das Ding wollte er voll und ganz erfassen, und der Forschergeist unserer Zeit hat in ihm eine Persönlichkeit hervorgebracht, die dem Naturforscher verwandt mit Lupe und Mikroskop in das Rätsel des Lebens eindringen will. Seine Pinselführung, zumal in seiner älteren Zeit, hat etwas von der derben Breitheit eines Velasquez oder Goya. Er setzt aus farbigen Flecken die Erscheinung, das Bild zusammen und hat diese Technik besonders für Porträts angewendet (Abb. 5). In anderen Werken hat er etwas von der Sorgfalt des Kupferstechers, der Strich für Strich setzt und durch seine peinliche Arbeit in das innere Leben der Dinge eindringen will. Man muß Leibl, nach seiner Technik, einen Alten nennen, ein Pleinairist ist er nie gewesen und bedeutet in technischer Beziehung kaum eine Fortentwickelung. Wird seine Bilder erst die Patina der Zeit überzogen haben, werden sie alt aussehen, wie die Gemälde vergangener Jahrhunderte, und man wird sie nur noch aus dem Inhalt und der geistigen Auffassung als Werke unserer Zeit erkennen. Leibls Kunst wird ein Zeugnis von jenem Zeitalter ablegen, „das über alles Bericht erstattet haben will, und er ist ein Spezialberichterstatter allerersten Ranges“.

Leibl sowohl wie Menzel haben, wie die wenigen Werke zeigen, das Verdienst, die novellistische Malerei aufgehoben zu haben: ihre Gemälde sind keine gemalten Erzählungen, sondern erzählende Malereien. Menzel ist durch die Darstellung in seiner Technik freier, als alle Zeitgenossen; er kennt die feinen Unterscheidungen des Lichts

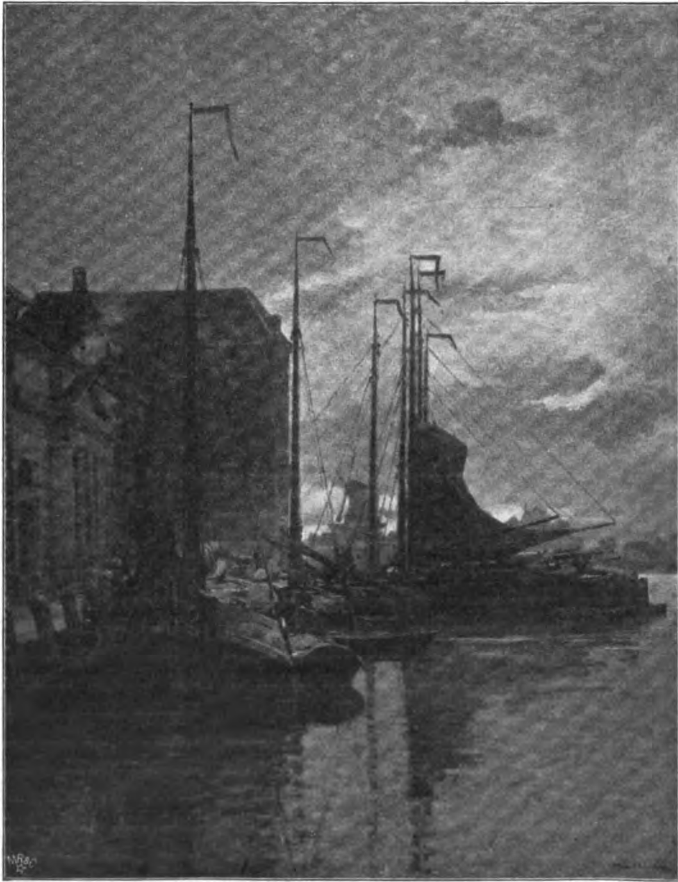


Abb. 26. Hans Herrmann: Abend am Hafen. (Zu Seite 49.)

und der Luft, bereitet das Pleinair vor und erscheint durch die Abschlagszahlungen an die novellistische Kunst als Übergangsmeister, Leibl verharrt in der alten Technik, ist aber in der Behandlung des Stoffes malerisch wie keiner der Zeitgenossen und in der psychologischen Auffassung seiner Gestalten modern, da er die Wirklichkeit ohne jede persönliche Note in objektiver Betrachtung gibt.

Auf den Schultern beider Männer stehen nun die Sezessionisten.



Abb. 27. Ludwig Dettmann: Durch die Brandung. (Zu Seite 50.)

Sie haben durch eine Vereinigung von Menzel- und Leiblscher Kunst, durch die Verbindung von objektiver Realität mit der malerisch impressionistisch pleinairistischen Wiedergabe Neues erstrebt und, was Technik und Inhalt betrifft, die letzten Konsequenzen gezogen.

Wo es Licht, Luft, Farben, Formen gibt, findet der Maler hinfort künstlerische Motive. Es ist für ihn gleichgültig, ob er sie auf dem Lande, im Bauernhause, in den Werkstätten der Großstadt, den Salons, den Theatern, auf Bällen oder im Familienleben sucht. Der Inhalt sinkt zur Bedeutungslosigkeit herab. Wie die Farben ineinanderklingen und verschmelzen, wie Licht und Schatten im Gegensatze miteinander ringen, wie das Licht und die Luft die Gegenstände umspielen, das allein macht den Reiz ihrer Werke aus.

Wer der Führer im Konzert der Maler des Lichts ist, darüber zu streiten und zu rechten, erscheint überflüssig, da die moderne Kunst die konsequente Weiterentwickelung der vorausgehenden ist.

Die universellsten Künstler sind Max Liebermann und Fritz von Uhde.

Beide sind durch die Pariser Schule gegangen, haben ihre Motive häufig in Holland gefunden und sind in der Wahl der Stoffe einander recht verwandt. Sie malten Landschaften mit arbeitenden Bauern, holländische Dörfer mit ihren Einwohnern, Arbeiter und Frauen in Werkstätten, das Leben der Großstadt im Freien und in den Häusern. Uhde hat später diese Darstellungswelt zum Teil verlassen; er ist besonders als religiöser Maler thätig, und seine der Wirklichkeit entnommenen Vorwürfe er-

scheinen als eine Vorschule für Licht- und Farbenstudium, die er dann für das neue religiöse Thema sich nutzbar macht.

Zwischen der Kunst Liebermanns und Uhdes herrscht ein innerer Gegensatz, den die Betrachtung einzelner Werke erkennen läßt.

Für Liebermanns Kunst gelten seine eigenen Worte über die Gemälde des Franzosen Degas: „Sie machen zuerst den Eindruck einer Momentaufnahme; er weiß so zu komponieren, daß es nicht mehr wie Komposition aussieht, er scheint das ganze Bild in der Natur gesehen, die Szene, die er darstellt, unmittelbar belauscht zu haben; und bei genauer Betrachtung entdecken wir unter der scheinbaren Momentaufnahme die höchste Kunst in der Komposition; der novellistische Inhalt ist vollständig in Form und Farbe umgesetzt." Degas malte gern das Leben der Balletmädchen, Liebermann dagegen Bauern und Arbeiter in der freien Natur in großen Figuren- oder Interieurbildern. Eintönig fließt seinen Arbeitern das Leben dahin, sie arbeiten auf dem Felde, spinnen in der Stube Flachs, bereiten Konserven, trocknen die Wäsche u. dergl. Es sind Leute, die früh ihr Tagewerk beginnen und erst am späten Abend wieder aufhören, denen immer und immer wieder das Wort „Arbeit" an die Ohren tönt, und deren Los es ist, eine billige Arbeitskraft zu sein. Die Gleichförmigkeit und die Eintönigkeit der Beschäftigung hat ihre Nerven für feinere Gefühle abgestumpft und sich in ihre Gesichtszüge tief eingegraben; in dem Werke „Konservenmacherinnen" schildert Liebermann geradezu den Entwickelungsgang der Arbeiterin, die als junges Mädchen mit frischen Wangen in den dunklen Keller eingetreten ist und durch die angespannte Thätigkeit, durch das Sitzen und Hocken die Spannkraft der Glieder verloren hat, deren Gesichtszüge welk und schlaff wurden, bis sie schließlich im Alter ein hartes, gramdurchfurchtes Aussehen erhalten haben. Gewiß, das sind keine schönen Gesichtszüge und Hände, Not und Entbehrung spricht aus jedem Antlitz, es ist der Typus der modernen Arbeiterin „mit ihrer unsympathischen und naturechten Häßlichkeit und den kleinseligen Zügen der niedrigen Lebenssphäre, das frühgealterte und mißbrauchte



Abb. 28. Ludwig Dettmann: Der Sämann. (Zu Seite 66.)



Abb. 29. Jakob Alberts: Blühende Hallig. (Zu Seite 50.)

Lasttier". Nicht, um die Geschäfte der Sozialdemokratie zu besorgen, wie mancher gemeint hat, wählte der Künstler diese Arbeiterbilder, sondern die bittere Wahrheit in seinen Werken ist eine Begleiterscheinung des malerischen Vorwurfs, und man kann den Künstler nicht anklagen, weil er aus Freude an diesem und in dem Bestreben, ihn möglichst naturwahr zu gestalten, Thatsachen wiedergab, die, bequem oder unbequem, nun einmal nicht weggeleugnet werden können. Es ist in solchen Werken nicht die fröhliche, sondern die leidende Menschheit dargestellt. Wäre Liebermann vielleicht berufen worden, im Garten spielende Prinzen, ein Ballfest im Schlosse oder einen Parademarsch im Berliner Lustgarten zu malen, so wäre ihm der Gegenstand gewiß ebenso gleichgültig gewesen; er hätte auch diesen sicher nur als ein Spiel malerischer Eindrücke behandelt und dabei vielleicht ein ebenso gewissenhaftes Zeitgemälde geschaffen. Liebermann ist auf dem gleichen natürlichen Wege zu seinem Stoffkreise gelangt, wie einst Menzel durch einen glücklichen Zufall zur Darstellung des Fridericianischen Zeitalters, und ist ihm treu geblieben.

Der Inhalt des Gemäldes ist dem Künstler ziemlich gleichgültig, reizt ihn nur seine malerische Seite. In dem „Altmännerhaus" (Abb. 7) ist es die Freude an dem Spiele des Sonnenlichts, das das Laub der Bäume färbt, durch Blätter und Zweige fällt, überall lustig hin und her hüpft, Halt macht auf den Gesichtern, den Kleidern und Röcken der behaglich dasitzenden, alten Männer und breite Kringeln auf dem Erdboden malt. Wie wahr und doch wie zufällig ist hier die Welt im Kleinen niedergeschrieben. Die alten Männer in dem Garten erscheinen nicht etwa als die Hauptsache, sondern sitzen in diesem Garten ebenso natürlich und zufällig oder auch aus Gewohnheit, wie vielleicht in einem anderen beliebigen Garten Schulbuben und -Mädchen oder auf einer Promenadenanlage oder im Biergarten Männer und Frauen. Auch nicht ein einziger der Greise löst sich aus dem Bilde als Hauptfigur, als „Akteur" heraus, wie noch häufig bei Menzel, Knaus, Becker, von Werner und anderen, und nicht wie in anderen Gruppenbildern sind die Alten des Beschauers wegen da oder treten zu ihm in Beziehung, sondern um ihrer selbst willen. Ihnen ist es ganz gleichgültig, ob sie jemand beobachtet oder nicht. In der scheinbar absichtslosen, photographischen Wiedergabe der natürlichen Erscheinungswelt liegt eben das Moderne, und die Abgeschiedenheit, Abgeschlossenheit und das Fertigsein mit der Welt da draußen konnte kaum anders ausgedrückt werden. Wie ein Stimmungsgemälde, aber

nicht mehr wie ein Genrebild wirkt dieses Werk.

Von gleicher Wirkung ist das „Waisenhaus zu Amsterdam“ (Abb. 8). Da wird das Sonnenlicht eingefangen in einem Hofe, erfüllt seinen Raum mit Leben und überträgt seine verjüngende Kraft auf die junge Welt der Waisenkinder. Wie schwelgt hier der Künstler in Farben, so in dem kräftigen Ziegelrot, das für ihn so charakteristisch geworden ist, wie versteht er es, die gebrochenen Töne in ihren Abstufungen darzustellen; prismatisch ist das Licht aufgelöst und umfließt die Gestalten mit goldigem Schein. Licht und Leben, wohin unser Auge schaut! Wie fein ist ferner die Linienführung und die Raumwirkung berechnet! Die Grundlinien des Hofes bilden fast ein Dreieck, aber seine Grenzen werden an der einen Seite durchbrochen, und die gestörte Gerade bringt eine Öffnung in die sonst regelmäßige Fläche hinein. Die Tiefe des Hofes, die räumliche Vorstellung ist bis zur Illusion gesteigert und doch, wie unbeabsichtigt erscheint alles geworden. —

Die Feinheiten eines Liebermannschen Gemäldes liegen versteckt, man muß sich in die Werke geistig vertiefen, um ihren Reichtum zu würdigen und das Bild selbst innerlich zu genießen. Aber nicht nur das Licht, den Schatten, die Farben und den Raum weiß er zu malen, sondern, ein echter Impressionist, auch die Bewegung, wie in „Flachsscheuer in Laaren“. (Im Besitz der Kgl. Nationalgalerie, Berlin.) Das Format des Gemäldes ist schon beeinflussend für die Phantasie. Das Innere des Raumes ist nicht begrenzt. Dadurch erhält unsere Phantasie freies Spiel. Sie folgt der Führung der Balken an der Decke und vergrößert so den in die Breite sich dehnenden Raum. Aus seiner Tiefe schreiten Frauen und Mädchen daher. Ihre Bewegungslinie wird durchschnitten von jenem Mädchen, das aus dem Hintergrunde in die Scheune hineinläuft. Man kann in das Werk Linien hineinziehen, wird nirgends eine Parallele finden, wohl aber ein Zickzack der Bewegungen, und in der Aufhebung jeder Symmetrie liegt das Geheimnis der



Abb. 30. Paul Crodel: Vor dem Regen.
Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 51.)

Wirkung. Wahrlich, diese Gestalten durchqueren langsam, schrittweise den Raum. Ebenso erhöht die Richtung des einfallenden Sonnenlichts die Illusion des Raumes und die Lebendigkeit der Bewegung. Man folgt seinem Glanze von dem Fenster über die Köpfe und Rücken und Räder, den hellgelben Flachsfäden entlang zu den schreitenden Frauen und Mädchen. Da beleuchtet es hell das Gesicht, die weißen Hauben, die blauen Schürzen, die fleißigen nimmerruhenden Hände und verliert sich, allmählich erlöschend, über den Raum und die gelben Dielen. Die Verteilung von hellbeleuchtenden und im Schatten liegenden, daher an Helligkeit nachlassenden Farben erhöht die Illusion des Lichtscheins. Man bewundere alle Einzelheiten, dann erst genießt man die Stimmung, den stillen Zauber ruhiger Arbeit. Wer heut etwas schaffen will, muß ein ernster Arbeiter sein, das erfordert der Kampf ums Leben, und aus diesem Gefühl heraus sind die Gestalten geschaffen. Dabei sind sie körperlich vorzüglich erfaßt, stehen plastisch im Raume, wie losgelöst von der Fläche.

Gleiche Vorzüge besitzt die „Holländische Dorfstraße“ (Abb. 10), die in der Bewegung der Menschen wie der Tiere geradezu photographisch genau ist. Hier hat Liebermann die feuchte Luft und den Sommerregen gemalt. Der Himmel hellt sich ein wenig auf, und ein feuchter Glanz umfließt die Natur. Mensch und Tier sind in ihrer Zusammengehörigkeit dargestellt und doch ein jedes in seiner Eigenart. Als Tiermaler aber hat der Künstler die Kuh, das Pferd vor dem Karren, den Hund, das Hühnervolk als farbige Werte der Gesamterscheinung untergeordnet.



Abb. 31. Paul Crodel: Dorfstraße. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 51.)

Liebermann hat die Natur selten allein, sondern immer in Beziehung zum Menschen gemalt; man kann ihn eigentlich nicht recht einen Landschafter nennen, und doch hat er in vielen Werken „die Natur in ihrer Einfachheit und Größe — das Einfachste und

Schwerste“, wie er selbst sagt, zu geben versucht.

Ein Gemälde verdient aus ihrer Fülle besondere Beachtung: „Badende Jungen“ (Abb. 11). In langen Linien kommen die schäumenden Wellen an die Düne gerollt. Die Natur in ihrer unendlichen Weite ist monumental aufgefaßt. Das Meer lebt in seiner Bewegung, und die badenden Jungen sind eine notwendige Erscheinung an dem Strande. Mancher hält sie wohl für Akte, zumal in der verschiedenen Ansicht des Körpers von vorn, vom Rücken und von den Seiten. Aber durch diese Abwechselung kommt Leben und Bewegung in die kleine Gruppe. Die Gestalten sind räumlich voneinander getrennt, die einen wenden sich nach links, die andern streben nach rechts, ein Knabe verläßt das Wasser, und ein anderer geht vorsichtig in dasselbe hinein. Einen Gegensatz bildet der ältere Schiffer, der als Aufseher durch den Stock gekennzeichnet ist; er schaut ruhig dem Treiben zu. In der Art, wie diese Figur in das Bild gestellt ist, als Erscheinung mehr angedeutet, als plastisch vollendet, liegt eine Kühnheit, die einer älteren Kunstrichtung völlig ferngelegen hat, und die durchschnittene Gestalt erscheint wie eine Momentphotographie. Die zur Hälfte nur sichtbare Figur ist aber künstlerisch berechtigt. Die Phantasie ergänzt leicht das Fehlende und dehnt den Raum um die Figur gleichzeitig in die Weite aus. Die Erscheinungen der Natur sind für das Auge als eine geschlossene Einheit dargestellt, und darin unterscheidet sich das Gemälde von der Photographie, daß die Dinge bei aller Zufälligkeit komponiert sind und das Bildnismäßige gewahrt ist. Liebermann ist stets Impressionist, der den Gesamteindruck malt; er wollte die Erscheinungswelt allein von malerischen Gesichtspunkten aus erobern, den Charakter der



Abb. 32. Richard Kaiser: Am Buchsee. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 51.)



Abb. 38. Olaf Jernberg: Sommernachmittag. Dresdner Ausstellung 1901. (Zu Seite 52.)

Natur und der Menschen ohne Verschönerungskunst wiedergeben. Das gilt selbst von seinen Porträts (Abb. 9). Es ist schwer, den malerischen Reiz seiner Werke zu empfinden — sie enthalten eine herbe Größe.

Anders stellte Fritz von Uhde die Welt dar. Ihr Äußeres ist schlicht und anspruchslos, aber der Reichtum inneren Empfindens, der von den Benörglern seiner Kunst leider nur zu wenig empfunden wird, kommt aus einem reinen Herzen. Uhde hat eine Vorliebe für die Darstellung des Weichen, Stillen und einen gewissen Hang für das Weibliche, — gern malt er Kinder im Garten oder in der Stube, junge Mädchen und das Leid armer Frauen.

Obwohl diese Werke der religiösen Kunst nicht angehören, lebt doch religiöses Gefühl in ihnen, denn häufig ist in ihnen mitfühlende und Trost spendende Liebe im Hause der Armut geschildert und in seiner „Armeleute-Malerei“, wie man spöttelnd diese Bilder getauft hat, lebt eine stille Aufforderung, zu trösten und mitzuhelfen: Das Los der jungen Arbeiterin wird in dem Bilde: „Auf dem Heimwege“ gemalt. Aus den verschlissenen Kleidern, der Ärmlichkeit der Gewandung, die nicht einmal den Kopfputz kennt, spricht Sorge und Entbehrung, müde und abgehärmt ist das bleiche Gesicht. — Die in Abenddämmerung gehüllte Vorstadt, aus der nur noch die flackernden Lichter hervorblitzen, das weiße Schneefeld, auf dem die Arbeiterin mit dem Kinde sich auf dem Heimwege befindet, bilden einen stimmungsvoll malerischen Gegensatz.

Verwandt in der Komposition und Auffassung ist: „Ein schwerer Gang“ (Abb. 12). Das Geschick des Zimmermanns und seines jungen gesegneten Weibes, die sich an dem nebeligen Herbstabend die Dorfstraße entlang schleppen, ergreift uns. Wir empfinden Mitleid mit der armen

Frau, die ihrer schwersten Stunde entgegensieht, aber trotzdem nicht rasten und ruhen darf. Sicherlich in seiner gegenständlichen Auffassung ein gewagtes Bild, umsomehr, als Uhde wohl Joseph und Maria auf dem Wege nach Bethlehem gemeint hat, und doch hat die überaus glückliche Komposition, zumal in der Ansicht der Figur vom Rücken aus und in dem mehr angedeuteten Zustande der Frau, alles Anstößige vermieden.

Andere Werke stehen zu diesen in einem gewissen Gegensatz. Stimmungsbilder voll sonnigen Glückes und Heiterkeit sind Uhdes „Kinderstube“, „Modellpause“, „Im Garten“ (Abb. 13), „Sonnige Tage“, in deren Bezeichnung ihr Charakter bereits ausgedrückt liegt. Diese Gemälde sind meist ganz auf die Farbe gestellt und zeigen Uhdes großes Können, die Farbentöne jedes Gegenstandes naturgetreu wiederzugeben, und das helle Sonnenlicht darüber versetzt uns in die Stimmung des herrlichen Sommertages. Auf eine detaillierte Zeichnung und subtile Pinselführung ist verzichtet worden, und die Hauptfarbenwerte, die unser Auge von selbst zur fertigen Gesamterscheinung ergänzt, sind allein gegeben. Als ein vielseitiger Künstler, der mit gleicher Liebe fast jedes Ding, den Menschen, das Tier, den Vogel, die Blumen, das Licht, die Luft, die lebende wie die tote Natur als malerische Erscheinung auffaßt, zeigt Uhde mit Liebermann große Verwandtschaft.

Das Moderne in Uhdes wie Liebermanns Bildern liegt in der Technik, wie im Inhalt. Beide wollen Licht malen, so daß alles hell und licht erscheint. Da in der Natur jeder Ton von der allgemeinen Helligkeit bestrahlt wird, so gibt es in ihren Werken auch weder ein absolutes Schwarz, noch absolutes Weiß, wie es die Alten malten. Die ungebrochenen Lokalfarben mischt z. B. Liebermann stets mit reinem Weiß, um so in allen Farben das vibrierende weiße Licht zu erhalten. Und was früher inhaltlich als unmalerisch, trivial verworfen wurde, die Lebensatmosphäre zumal der unteren Gesellschaftsklassen, das gilt diesen Künstlern würdig der Darstellung.

Liebermann und Uhde sind die Schöpfer des Arbeiterbildes geworden; jener hat das Leben, wie Leibl, rein objektiv, in mehr epischer Form dargestellt, — Uhde, eine mehr lyrische Natur, hat das Mitleid, das die soziale Strömung unserer Zeit für die Armen hervorgerufen hat, mitgemalt. Jener will nur das Auge an der Poesie des Lichts und der Farbe erfreuen, — dieser sucht für die krasse Wirklichkeit nach einer innerlichen Aussöhnung für unsere Empfindung.

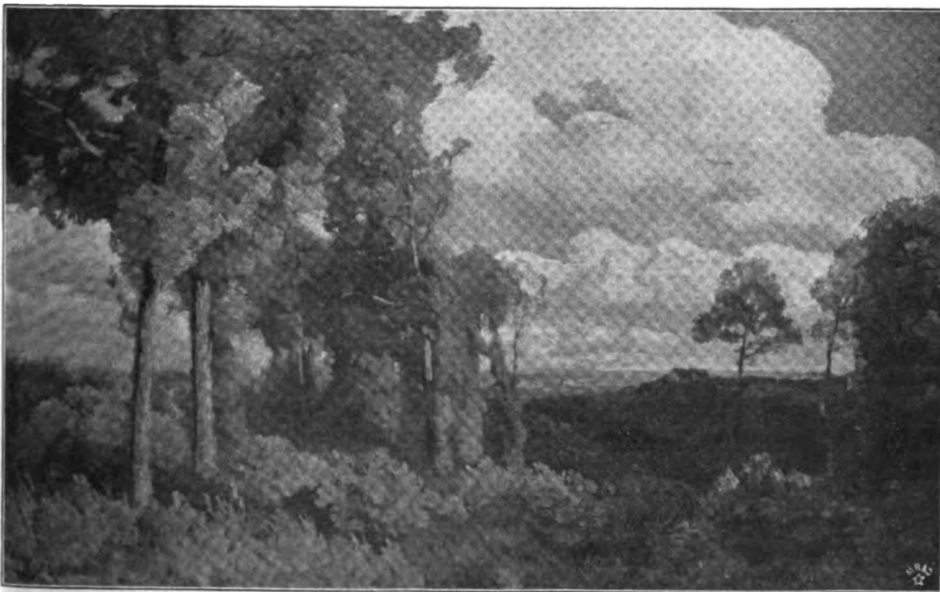


Abb. 34. Otto Reiniger: Landschaft. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 52.)

Man kann sagen, daß die Werke beider Künstler alle Gesetze der Sezessionskunst summarisch enthalten, daß Uhde und Liebermann die beiden Eckpfeiler sind, auf denen die moderne Malerei ruht. Neben ihnen stehen aber noch andere kräftige Träger, wie Gotthard Kuehl, Wilhelm Trübner, Franz Skarbina, Ludwig Dettmann, die zu gleicher Zeit den Bau aus der Erde hoben.

Gotthard Kuehl malte, wo er auch weilte, was er vorfand: in Lübeck die alten Häuser mit ihrem Innenleben, in München und Dresden das Innere der Kirchen, von seinem Atelier in Dresden aus die Brühlsche Terrasse, die Augustusbrücke, und ferner im Erzgebirge die Bergleute.

In den Werken, die sich heute in den öffentlichen Galerien befinden und dem Kunstbeflissenen als Kuehlsche Kunst bekannt sind, sehen wir klare durchsichtige Farben, oft kalt, zumal in der Verwendung der gelben und blauen Töne; in seinen letzten Werken, die in Dresden 1901 ausgestellt waren, ist er in den Tönen dunkeler und schummeriger geworden. Was Gotthard Kuehl besonders reizte, war das Spiel des Lichts. Er hat es, wie Liebermann, oft geradezu in Strahlen zerlegt, es umfließt seine Gestalten, — bald ist es ein heller, flimmernder, aufgelöster Ton, bald wieder das ruhige klare Licht des Tages und dann wieder das schummerige Halbdunkel.

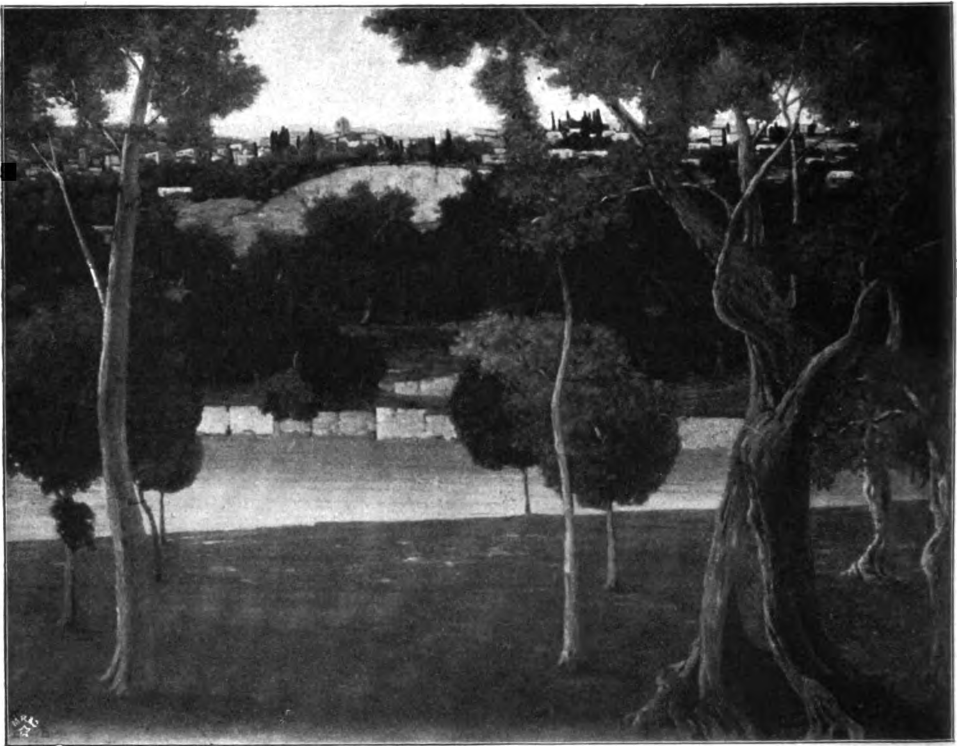


Abb. 35. Benno Becker: Die Bergstadt. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 52.)

Aber Kuehl gehört nicht zu den Malern, die allein aus Reiz an dem Licht und der Farbe schaffen, sondern, eine Uhde verwandte Natur, weiß er durch die Stimmung zu fesseln, so in seinen Landschaften oder in seinem Gemälde „Im Waisenhaus zu Lübeck“ (Abb. 14) oder „Vor der Schicht“ (Abb. 15). In diesen Werken waltet eine ernste und feierliche Stimmung vor, die nicht sowohl durch den Gegenstand, als auch durch die Farben bedingt ist, da zumeist ein roter Ton, wie z. B. in dem

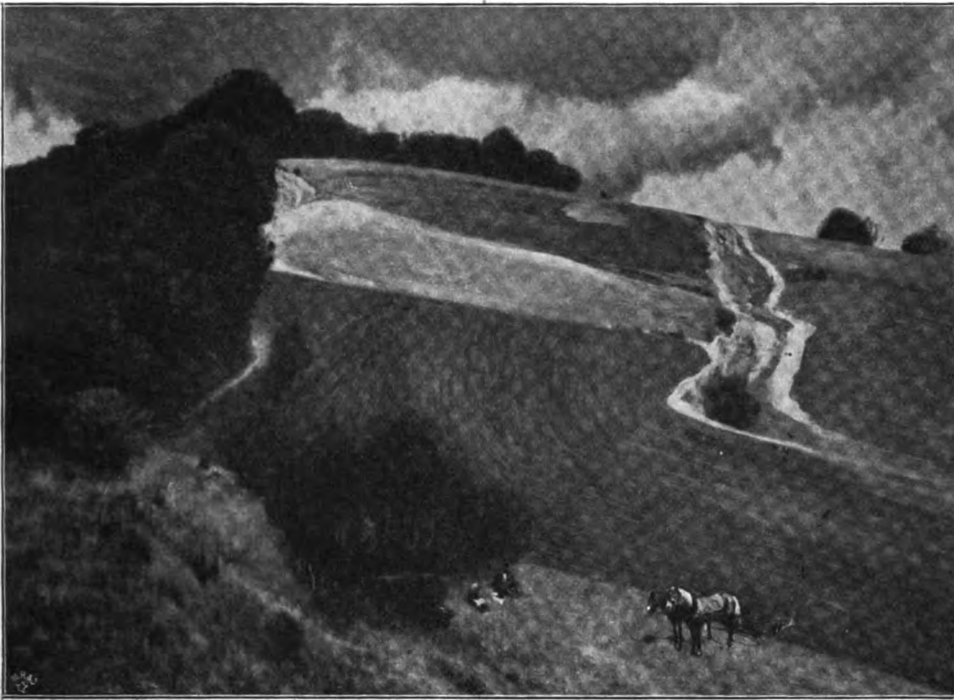


Abb. 36. Eugen Bracht: Der rote Acker. (Zu Seite 52.)

„Waisenhaus“, oder ein blauer oder gelber Ton, wie in „Vor der Schicht“, das Bild beherrschen. In seinem „Waisenhaus“ können wir die Kuehlsche Kunst vielleicht am besten bewundern. Das Gemälde ist ein Triptychon und erzählt das Leben der Kleinen. Gleichförmig fließt dies Leben zwischen Spiel, Arbeit und Gebet dahin, und für die Braven und Folgsamen gibt es dann zur Belohnung eine gute Suppe. Es ist ein erzählendes Element, das in dieser lebendigen Schilderung zum Ausdrucke kommt. Der große Unterschied aber eines solchen Werkes gegenüber denen von



Abb. 37. Peter Paul Müller: Altwasser an der Isar. (Zu Seite 52.)

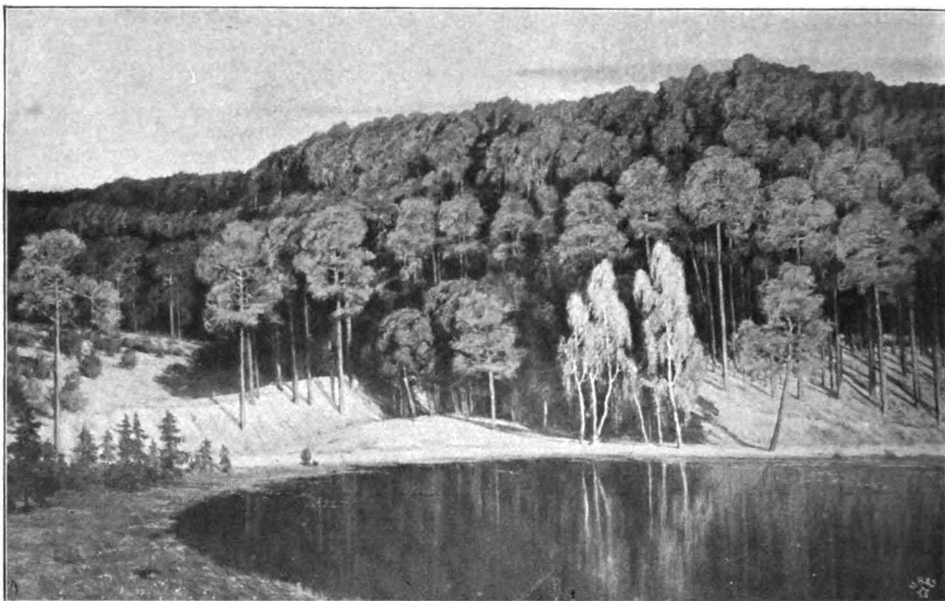


Abb. 38. Walter Leistikow: Grunewaldsee. (Zu Seite 53.)

Knaus, Vautier und anderen besteht darin, daß die Wiedergabe der jungen Welt ganz unabsichtlich vor sich geht und belauscht erscheint. Nicht die Mannigfaltigkeit von Charakteren, nicht den Reichtum an Physiognomien, keine lachenden, freudigen, erregten, weinenden Kinderchen sind geschildert, sondern der Geist des Waisenhauses, wo alles wie am Schnürchen geht. In die Gesichtszüge dieser Kinder ist der Ernst des Lebens bereits früh geschrieben, und ob sie mit der Puppe spielen, schreiben, essen, in die Kirche gehen oder in der Küche ihre Suppe empfangen, ein gleicher Ausdruck waltet vor. Die Regel, die Pünktlichkeit in allen Verrichtungen, die schablonenhafte Ordnung in einer solchen Anstalt, sind hier psychologisch fein wiedergegeben worden. Die Räume der Schule, der Kirche, der Küche sind in Licht gebadet; die Lokalfarben sind durch den hellen weißen Ton aufgelöst worden, die Gegensätze von Licht und Schatten sind so abgewogen, daß sie zur Gliederung des Raumes beitragen. Nirgends haben wir tiefe schwarze Schatten, sondern selbst dieser lebt und zeigt helle, vom Licht umspielte Farben.

Kuehl liebt ebensowenig wie Liebermann und Uhde die grellen Kontraste des Lichts, sondern mehr das abgeblendete Licht. Das zeigt z. B. unsere Abbildung „Vor der Schicht“. In diesen Werken liefert er einen künstlerischen Beitrag zur Geschichte des Bergmanns. Das bei schwerer Arbeit hart gewordene Gesicht mit seinem ernsten Ausdruck ist vortrefflich festgehalten, und die stille Gottergebenheit, mit der der Bergarbeiter in die Tiefe der Erde hinuntersteigt, prägt sich in der feierlichen Ruhe aus, mit der er vor Beginn der Schicht die andächtige, erhebende Vorlesung eines seiner Genossen anhört.

Stiller Friede umfängt auch das Innere seiner Kirchenbilder, Räume, die zur Andacht und Sammlung einladen, und selbst wenn sie wie in dem Gemälde: „Musizierende Chorknaben“ (Abb. 16) belebt sind, waltet die ernste Stimmung vor.

Über Gotthard Kuehl, ja, über Liebermann und Uhde, geht in Kühnheit der Technik der Frankfurter Wilhelm Trübner hinaus, dessen Kunst die äußersten Grenzen des Impressionismus bedeutet.

Seine Gemälde werden einem großen Publikum daher wohl stets als Skizzen, als Farbenexperimente erscheinen, und ihre Feinheiten vermag nur der Liebhaber und Kunstkenner auszukosten. Was Trübner auch malte, ob Landschaften, Bauern, Arbeiter, allegorische, mythologische Figuren,

Porträts, alles behandelt scheinbar nur ein Thema: das Leben der Farbe. Er ist einer der größten Koloristen der Gegenwart und nicht umsonst durch die Schule Leibls gegangen. Keck und breit ist seine Pinselführung, und aus großen farbigen Flecken, die innerlich aus vielen verschiedenfarbigen Körperchen bestehen, fließt sein Gemälde zusammen. Und Trübner versteht es, wie selten einer, zumal in seinen Landschaften, in „Amorbach" (Abb. 17), „Im Odenwald" (Abb. 18), „Im Schloßpark" (Berliner Nationalgalerie) die Farbentöne der Erscheinung im Raum geschickt als Farbenwert auf die Leinwand zu projizieren; die blauen Töne des Himmels, das Grün der Blätter sind in einer unerreicht kühnen Weise und so sicher nebeneinander „hingepatzt", daß man über die Naturwahrheit, die er damit erreicht, erstaunen muß. Wie er malt keiner das Grün der Bäume, der Gräser, das Dunkel in versteckten Zweigen, den hellen Sonnenglanz, der auf den Fensterscheiben liegt. Und in der Darstellung des Nackten weiß sein Pinsel die Gestalten aus der Fläche plastisch herauszuheben und zu beleben. Es sind dies Bilder oft mit mythologischen oder allegorischen Titeln, aber gerade ihnen sieht man an, daß sie aus der Freude entstanden, das Spiel farbiger Reflexlichter auf den nackten Körpern festzuhalten. Die Bezeichnung „Meditation" (Abb. 19) z. B. ist wohl mehr zur äußerlichen Unterscheidung dieses Bildes von anderen ähnlichen gewählt, und es will mir scheinen, als ob Trübner hierbei überhaupt nicht die Absicht gehabt hat, eine allegorische Figur zu schaffen, sondern, daß vielmehr die Taufe dem fertigen Bilde gefolgt ist. Trübner liebt nicht die räumlich großen Kompositionen, sondern solche von mäßigem Umfange, wie es seine Technik und der für dieselbe notwendige Abstand von den Bildern erfordern, wofür, außer den genannten Bildern, auch sein „Paris-Urteil" (Abb. 20) zeugt. Im Gegensatz zu anderen Werken, es sei nur an Klinger erinnert, ist es ein kleines Bild. Paris und die drei Schönheitsgöttinnen sind zu einer zwanglosen Gruppe vereinigt, die



Abb. 39. Walter Leistikow: Villa im Grunewald. Berliner Sezession. (Zu Seite 54.)



Abb. 40. Ludwig Dill: Am Waldesrand. (Zu Seite 56.)

sich die Lösung einer ernsten Frage gestellt hat. Sieht man von der Nacktheit und den Attributen der Göttinnen ab und faßt nur die Charakteristik jeder einzelnen ins Auge, so ist die reizende Schilderung aus der Götterwelt modernisiert und das Alltägliche eines Gruppenbildes auf die Situation der mythologischen Szene übertragen worden. In ihrer Stellung erscheinen die Figuren äußerlich als Akte, und gewiß kam es dem Künstler darauf an, den menschlichen Körper von allen Seiten beleuchtet darzustellen. Fast wunderlich sieht das Werk in der Nähe aus, voller Flecken, so daß die ganze Leinwand bunt karriert erscheint und ein Witzbold gemeint hat, daß die Göttinnen den „Fleckentyphus" hätten. Wie vorzüglich aber fließen diese Flecke für den, der das Werk bei richtiger Beleuchtung und Entfernung sieht, zusammen, und wie hat es Trübner verstanden, den seelischen Empfindungen der drei Vertreterinnen des schönen Geschlechts gerecht zu werden und sie durch die Haltung auszudrücken. Aus den ihnen beigegebenen Attributen erkennen wir die drei Rückenfiguren als Hera, Aphrodite und Athena: neben Hera sitzt auf dem kahlen Ast eines Baumes ihr Wappentier, der Pfau, an Aphrodite schmiegt sich Eros mit dem pfeilgespickten Köcher, und Athena hat Helm und Schild an einen Baum gelehnt. Paris ist durch einen Hund, der zwischen ihm und Hera steht, als Hirt charakterisiert worden. Er ist im Begriff, den Schönheitsapfel der Aphrodite zu geben. In der Haltung der Himmelskönigin Hera liegt nun das Erstaunen über das für sie unbegreifliche Urteil ausgedrückt, Athena wendet sich mißmutig ab. Das Werk, das einem oberflächlichen Beobachter „hingeschmiert" erscheint, über dessen Körper man sich wegen ihrer Nacktheit wohl gar erregt, vereinigt, wie man bei liebevoller Versenkung in das Bild erkennt, eine Summe von künstlerisch durchdachten Zügen. Das Moderne liegt in diesem Werke in der Übersetzung der alten mythologischen Erzählung in die Alltäglichkeit und in der psychologischen Behandlung der Charaktere.

Das Gemeinsame der bisher analysierten Werke ist, daß ihre Schöpfer ohne Voreingenommenheit an die Dinge herangingen. „Statt der verstandesmäßigen Malerei der Akademie mit dem Rezept von Lokal-, Licht- und Schattentönen versuchten sie, wie sie ihn sahen, jeden Ton auf der Palette zu mischen und auf die Leinwand zu setzen. Die Schulvorschrift lehrte: Das Licht ist kalt, Schatten warm. Die Impressionisten pfiffen darauf und malten Licht und Schatten rot, violett, grün, wie und wo sie es sahen.“ Knaus und auch Menzel, in seinen älteren Werken wie Flötenkonzert und Tafelrunde, zeichneten jeden Gegenstand so charakteristisch wie möglich und setzten die einzelnen Typen zu einem Gruppenbilde zusammen in — Phantasiefarben. Jedes Werk erscheint auf den ersten Blick komponiert. Dagegen ist in den bisher betrachteten Werken der Modernen die durchgezeichnete Form, die Pracht der schönen Farben, die Sorgfalt der äußerlichen Arbeit, der Reiz des Stoffes gleichgültig — lebendige Natur in ehrlicher und wahrer Empfindung zu geben, das ist die Aufgabe. Die Komposition ist zu einem hohen künstlerischen Geheimnis geworden und präsentiert sich nicht sofort sichtbar für jedermann.

Ist der Inhalt der Werke älterer Kunst erfüllt von einer harmlosen Gemütlichkeit, so sind die Modernen ernst geworden und verschönen die bittere Wirklichkeit nicht, sondern schreiben sie eher photographisch ab. Und doch sind ihre Werke vor der flachen Eintönigkeit bewahrt durch die geistvolle, individuelle Auffassung, durch die ungleiche Empfänglichkeit des Auges für die Farben und verschiedenartige Wiedergabe derselben durch die koloristische Stimmung, die die Natur und das Leben zum Stimmungsbilde umgestaltet. In der älteren Kunstrichtung war es der Inhalt, der die Musik machte, in der modernen sind es die Farben, und ihr Schönheitsgesetz ist die Wahrheit.

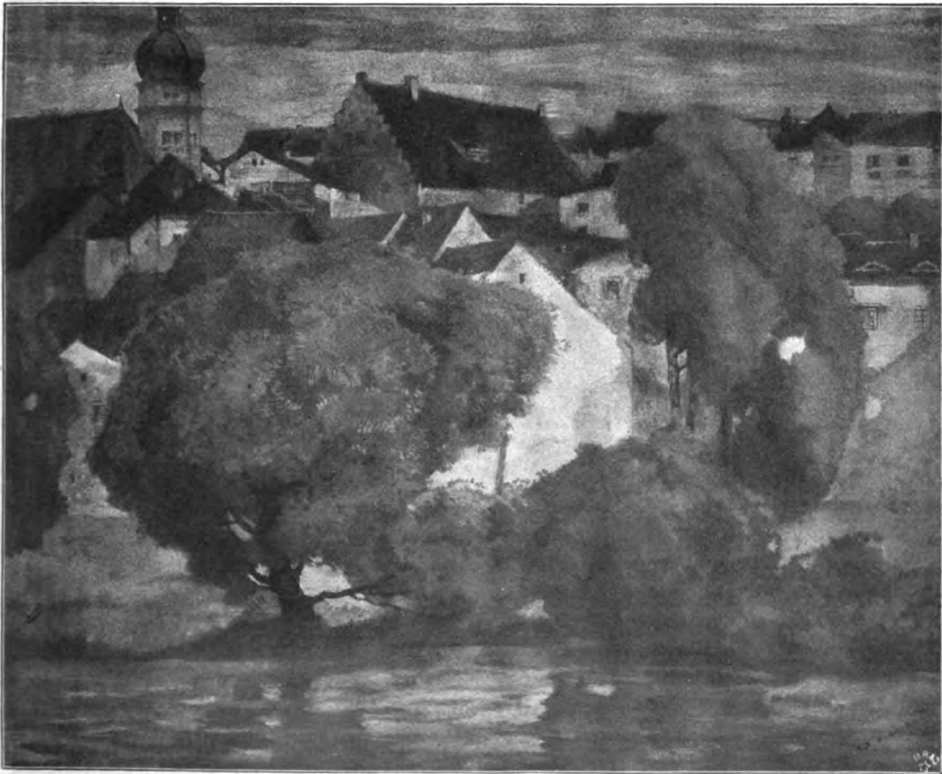


Abb. 41. Ludwig Dill: Dachau. (Zu Seite 56.)

Dieser Geist des Realismus hat alle ihm folgenden Künstler mit Ernst und Gewissenhaftigkeit erfüllt und aus den Malern des neunzehnten Jahrhunderts Eroberer und Entdecker gemacht. Sind in den Werken von Liebermann, Uhde, Kuehl und Trübner bereits die Hauptgesetze der modernen Kunst enthalten, so sind sie doch vielfach variiert und bereichert worden zumal von jenen Künstlern, die weniger universell, sondern mehr als Spezialisten besondere Zweige der Malerei pflegten. Ja, man muß gestehen, daß durch die liebevolle Versenkung der Künstler in die Natur bestimmte Stoffgebiete wie die Landschafts- und die Tiermalerei eine neuartige Ausbildung erhielten, die einer vergangenen Kunst fremd war. Welche Zweige der Malerei aber besonders betrachtet werden, immer wird man genau wie in der älteren Kunst ein Spiegelbild der Zeit, ihres Gefühls- und Geisteslebens erhalten. Ja, man gelangt zum Verständnis der Sezessionsmalerei vielleicht am besten, wenn man die einzelnen Gebiete trennt und in jedem das Neuartige zu begreifen sucht.

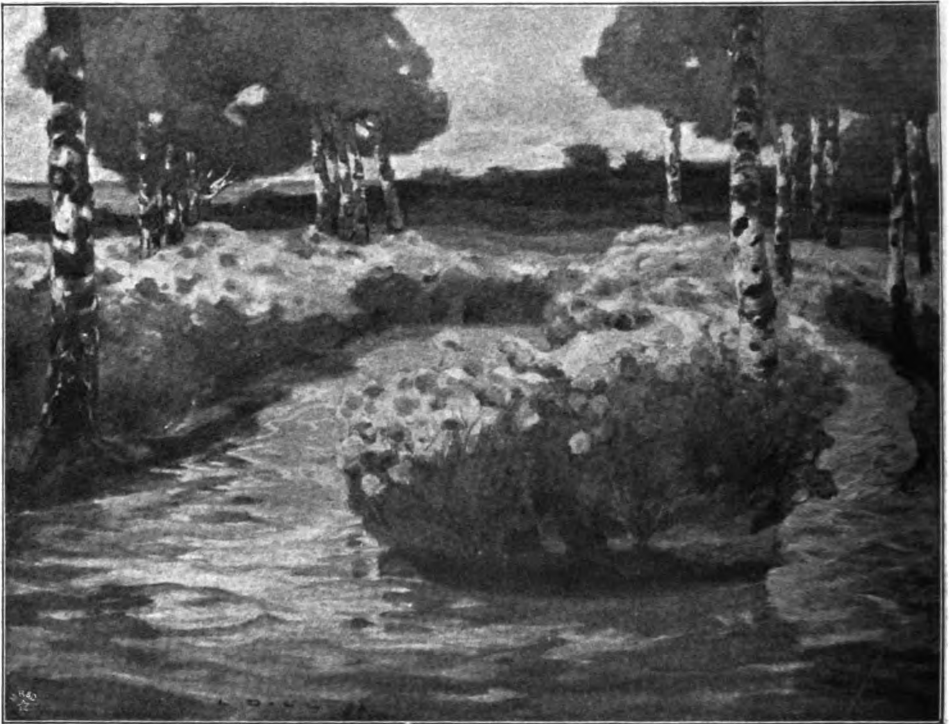


Abb. 42. Ludwig Dill: Verblühte Disteln. (Zu Seite 56.)

Wie früher kann man auch heutzutage von dem Landschafts-, Bauern-, Arbeiter-, Familien- und Gesellschaftsbilde reden, oder wenn man glaubt, daß das moderner klingt, von dem topographischen, ethnographischen, sozialen Bilde.

Fast alle modernen Ausstellungen zeigen an Landschaftsbildern ein Übergewicht, und gewiß ist, daß die Landschaftsmalerei heute die Herrschaft hat und als die erste Abteilung Beachtung verdient. Die Freilichtmalerei brachte es naturgemäß mit sich, daß die Maler hinausgingen auf das Land, wo man bequem Licht, Luft, Farben studieren konnte. Sie werden nun nicht müde, die Reize jeder und sei es der unscheinbarsten Landschaft zu entdecken. Der Charakter der Bilder wird daher gegen früher auch ein durchaus anderer.

Bis zum Auftreten Liebermanns war die sogenannte klassische Landschaft dominierend, die in wohldurchdachten Kompositionen die

Natur von allem Zufälligen befreien wollten. Die Komposition, d. h. der Aufbau der einzelnen Gründe, war traditionell. Jeder Fels, jeder Baum und Strauch wurde, als Bestandteil für sich, losgelöst von den benachbarten Gegenständen, gemalt, und wo der Mensch als Staffage in Wechselbeziehung zur Landschaft trat, war er, ohne Rücksicht darauf, ob er im Vorder- oder Hintergrunde des Bildes stand, fein säuberlich durchmöglichen und unmöglichen Beleuchtungseffekten, unterhaltend für alle diejenigen, die Italien nicht kannten, ferner Marinen mit gefährlichen Abenteuern.

H. Dahl, Dieffenbach, W. Amberg, E. Körner, C. Saltzmann, H. Petersen suchten durch hübsche Sachen, die mit der Natur bisweilen wenig zu thun haben, das große Publikum zu unterhalten.

Einige feinere Künstler, wie Lier,



Abb. 43. Adolf Hölzel: Dachauer Moor. (Zu Seite 56.)

modelliert worden. Immer aber ist eine sorgfältige Zeichnung mit der Farbe verbunden gewesen. Die Klassizisten wie Preller, Rottmann stilisierten sie; die Romantiker Schirmer und Schwind erfüllten sie mit einem wunderbaren phantastischen Inhalt. Karl Friedrich Lessing gab ihr ein novellistisches Element, konnte sie sich ohne die sentimentale Erzählung von einem guten Klosterbruder, niedergebrannten Hütten oder dergleichen nicht denken, und Achenbach malte italienische Szenerien in allen

Schleich, Wenglein, Teutwart Schmitson, bereiteten alsdann die Stimmungs- und Poesielandschaft als reine Landschaft vor, die dann von den Pleinairisten ausgebildet werden sollte.

Unter den Zeitgenossen steht ein Künstler als ein Eigener da, der für sich die Welt betrachtete, ohne sich durch den Pleinairismus beirren zu lassen, ein Geistesverwandter Leibls ohne seinen dominierenden Einfluß: Wilhelm Sperl.

Er malte die Natur, wie er sie sah.

In seinen Farben zuweilen altmeisterlich und dann wieder von sonniger Helligkeit; malerisch ist jeder Farbenton der Natur auf die Leinwand projiziert worden.

Sperl hat die Wandlungen des Übergangskünstlers durchgemacht.

In jüngeren Werken ist er, wie vielleicht schon die Bezeichnung der Bilder, „Heimkehr", „Urlauber", „Auerhahnjäger" verrät, anekdotenhaft; erst später malte er die Natur erscheint ihm in ihrer schlichten Einfachheit am schönsten. Gern erfüllt er, wie in dem farbensatten Bilde: „Die Wäscherin" (Abb. 21), die Landschaft mit Staffage, seine Figuren aber ordnen sich stets unter und bilden einen organischen Bestandteil dieser Landschaften. — Sperl malte in modernem Geiste ohne der Natur Gewalt anzuthun, ohne sie zu stilisieren und gab allezeit schlichte Naturpoesie.



Abb. 44. Fritz Mackensen: Herbst. (Zu Seite 58.)

Während er still und ruhig, nur wenig beachtet, seinen Weg ging, tobte das Kampfgeschrei der Pleinairisten in der Landschaftsmalerei laut. Sie wurde ja das Versuchsfeld für neue Probleme, und wunderlich genug waren oft die Ergebnisse der Freilichtauffassung. Die Sucht, eigenartig zu sein, hat sich gelegt, und ebenso haben die Farben gewechselt. Gegen die Akademie-Landschaft trat zuerst reaktionär der helle, in allen Farben spielende Naturausschnitt auf; man malte Kohlfelder, Wiesen, schmutzige Straßen und Sümpfe, rote Stämme, blaue Kronen, ornamental stilisierte Waldränder, langweilige Gegenden ohne Charakter; dann ist man zu kräftigeren, dunkleren Farben zurückgekehrt.

Auf jene älteren, weniger erfreulichen Werke will ich nicht eingehen, dagegen auf jene abgeklärten Schöpfungen, die als Meisterwerke moderner Landschaftsmalerei dastehen, und ferner nur auf jene Künstler, die eine eigene Farbenempfindung und Sprache sprechen, die die Landschaft unter verschiedenen Gesichtspunkten in luminaristischer, koloristischer, in architektonischer, stilistischer, dekorativer Auffassung erforscht haben.

Viele Künstler haben, wie Liebermann, gelegentlich Landschaftsbilder gemalt, ohne darüber zu Spezialisten zu werden, ja, fast alle diejenigen, deren Werke wir bisher kennen gelernt haben.

Stimmungsbilder in modernem Geiste, den Frühling mit seinen weißblühenden Bäumen, oder er symbolisierte ihn in einer „Gärtnerin", die im schattigen Garten steht, wo dunkle Rosen verschwiegen glühen und der Goldglanz der Sonne hier und dort aufleuchtet; er malte mit innerer Freude alles, was sein Auge sah; die Abhänge und Wiesen vor seinem Hause mit den wirren, schwankenden Halmen, den zitternden Gräsern, den sich wiegenden Köpfen der Glockenblumen; er erfand nichts hinzu, sondern

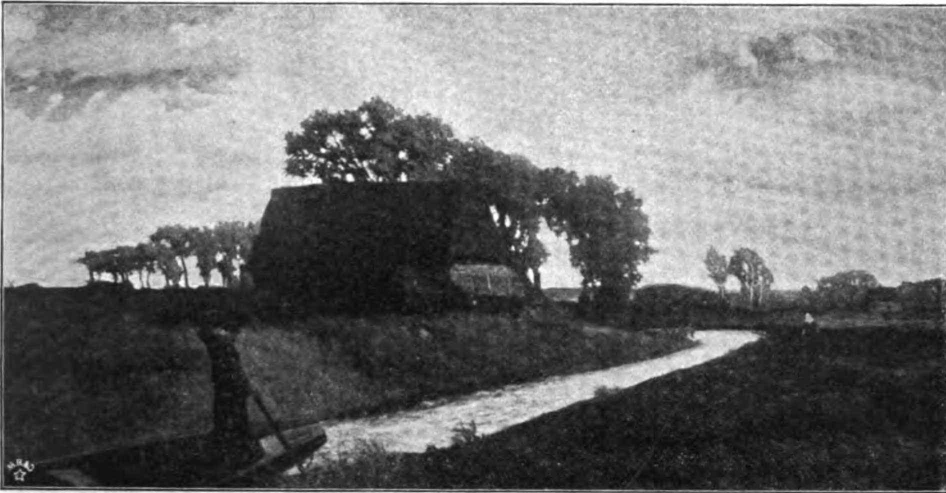


Abb. 45. Otto Modersohn: Herbstwetter im Moor. (Zu Seite 58.)

Liebermann hatte für seine Kunst ein Programm aufgestellt: die Natur in ihrer Einfachheit und Größe aufzufassen. Mit ihm haben viele Künstler zu wetteifern gesucht, so Hans von Bartels, der in seinen Seebildern die Unendlichkeit, das Überwältigende der Stimmung, wie in der „Mondnacht am Zuidersee“ malte (Abb. 22).

Der bewölkte Himmel, die spiegelklare Flut des Wassers, die Schiffe mit den auf-

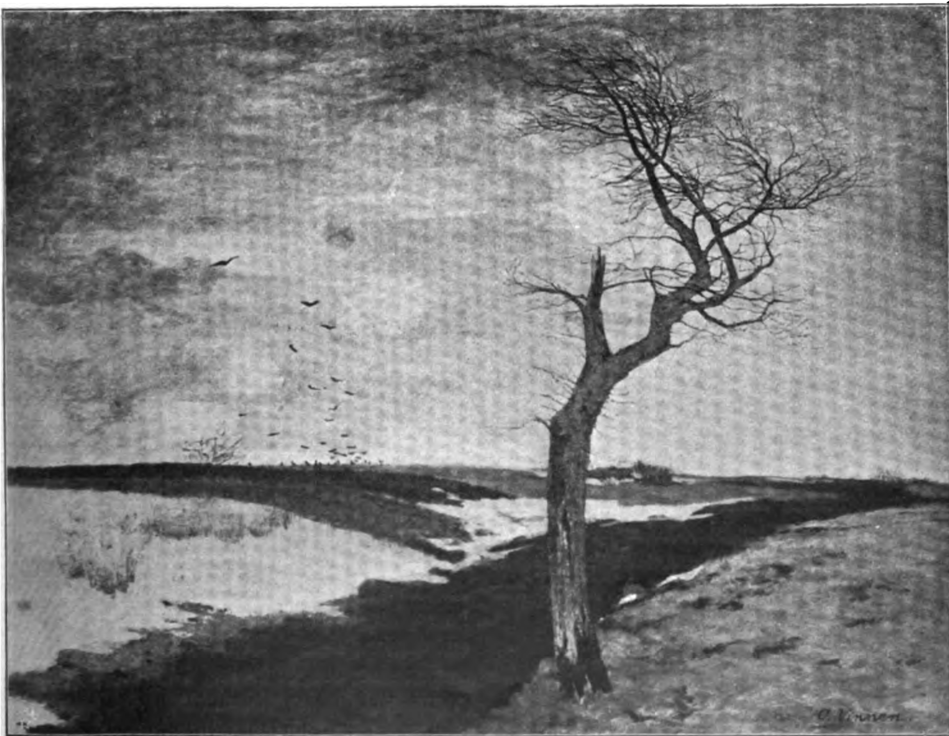


Abb. 46. Karl Vinnen: Februar. (Zu Seite 58.)

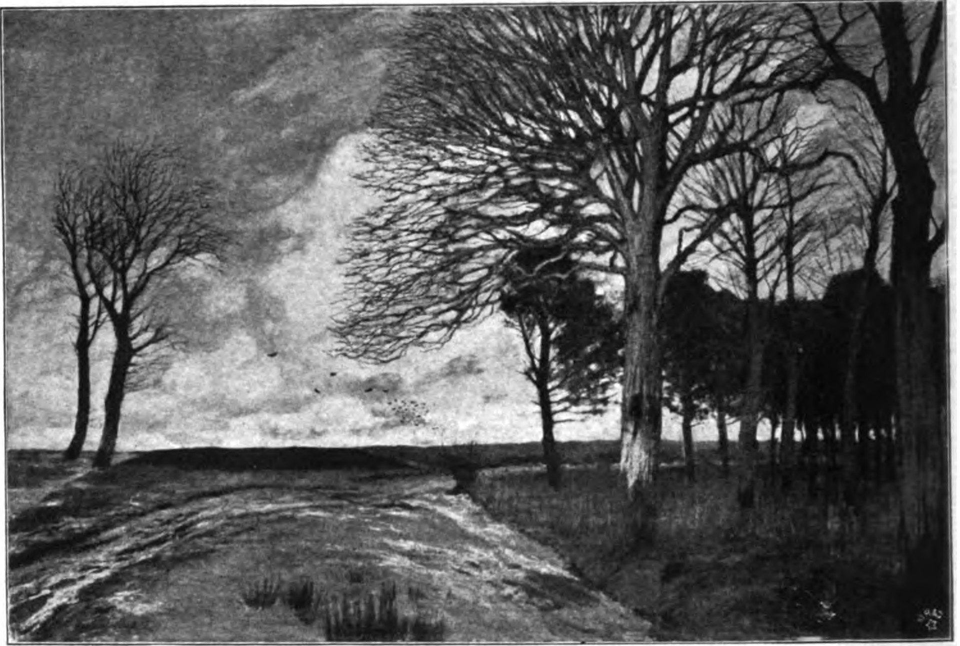


Abb. 47. Karl Vinnen: Am Waldesrande. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 58.)

gespannten Segeln, die am Strande im Kreise hockenden Fischer und Schiffer sind ein Ganzes, ein großes Stück der Natur, in der jedes, und sei es das Kleinste, zusammengehalten wird durch das Mondlicht, das seinen Schein ausgießt. Der Zauber der Mondnacht ist in Farben umgedichtet worden, und nur ein Goethe oder ein Lenau hat ihn so empfindungsvoll auszudrücken gewußt. Wie effektvoll sind die Kontraste in der Beleuchtung. Von den silberhellen Wolken und dem glitzernden Wasser heben sich die Boote mit den dunklen Segeln, von der lichtschimmernden, blaugrauen Luft die dunklen Schattengestalten der Schiffer ab. Man rühmt den lyrischen Gedichten Goethes nach, daß der Leser die Empfindung eines eigenen Erlebnisses hat; ähnlich ergeht es mir vor diesem Bilde — immer wieder glaube ich den Zauber dieser Mondnacht erst vor kurzem am Meeresstrande genossen zu haben, und Goethes Verse fallen mir dabei ein:

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz. —

Dieses Werk charakterisiert die moderne Landschaftsmalerei als Stimmungsgemälde am vorzüglichsten.

Gewiß ist dieses Werk aus einer poetischen Stimmung geboren, und man merkt wenig von der mühseligen Arbeit, die es seinem Schöpfer kostete. v. Bartels ist einer der fleißigsten Künstler, ja er hat sich für seine Kunst eine eigene Technik geschaffen, die ihn um die Entwickelung der Aquarellmalerei hoch verdient macht. Sein Malverfahren ist ebenso eigenartig wie die beabsichtigte Wirkung; er setzt die Gouache-Malerei eines Menzel und eines Hildebrand fort und hat ihr zu neuem Glanz und Ruhm verholfen. Fast alle seine Bilder sind auf Papier gemalt. Jedem seiner Gemälde gehen viele Studien voraus, die er mit Aquarell- oder Ölfarben entwirft. Jede Studie wird in der freien Natur gemalt, und dem Künstler kommt es darauf an, die Farbenreize und die Lichtwirkungen festzuhalten; trotz des skizzenhaften Charakters haben diese Studien oft etwas Peinliches an Genauigkeit. Den Tonwert richtig zu treffen und den Charakter des Gegenstandes genau und scharf festzuhalten, ist sein Bestreben. Aus vielen Einzelstudien entsteht das fertige Gemälde, das seine Vollendung

im Atelier erhält. Was die Komposition betrifft, so läßt sich Bartels von künstlerischen Gesichtspunkten leiten. Wie ja schließlich ein Photograph ein Gruppenbild sich stellt, so ordnet auch er die im Kahn oder am Strande hockenden oder gehenden Figuren. Diese fügen sich aber stets als ein notwendiger Bestandteil der Gesamtkomposition unter, und wie Liebermann dünkt auch ihm der Mensch, der Vogel, das Schiff, der Kahn, das Segel als eine farbige Erscheinung, deren charakteristische Form man unter der farbigen Hülle ahnen muß. (Vgl. Abb. 23, 24 und 25.)

Bartels ist ein Spezialist, aber als solcher von einer schwer zu erreichenden, eigenartigen Größe; wir bewundern seine sichere Beobachtungsgabe, die bald in lyrischer, bald in dramatischer Auffassung die Natur wiedergibt.

Die Grenzen seiner Stoffgebiete sind schwer zu unterscheiden; man nennt ihn gewöhnlich einen Landschafter, doch wird man dies für die Bilder „Dolce far niente“ (Abb. 25), „Traumverloren“ (Abb. 24) und „Fischermädchen am Strande“ (Abb. 23) schwerlich behaupten und aufrechterhalten können, eher jedoch für die „Springflut“ (Berliner National-Galerie) oder „Die Mondnacht am Zuidersee“ (Abb. 22). Aber alle seine Fischer und Seeleute sind ein organischer Bestandteil des Meeres und der Landschaft, in der sie sich befinden; seine Männer und Frauen sind starkgliedrige, robuste Gestalten von gesunder Naturkraft. Ernst und schweigsam wie die See, sind sie dem Sturm und Wetter gewachsen. Das einförmige Nebelland der Küste, das zarte Silbergrau, das die mit Feuchtigkeit geschwängerte Luft durchzieht, die feierliche Monotonie der Meeresfärbung und der Dünen bilden einen wirkungsvollen Hintergrund, von dem sich die hohen Gestalten in ihren hellleuchtenden, klaren Farben satt abheben (Abb. 23, 24 und 25). Bartels reiht sich den holländischen Meistern Everdingen, van de Velde, de Vlieger würdig an und schreibt in seinen Landschaften ein Stück Kulturgeschichte.

In der Wahl der Stoffe ist ihm Hans Herrmann verwandt, der ebenfalls holländische Stadtbilder malt, die durch das bewegte Leben am Strande, im Hafen, in den Straßen interessant sind (Abb. 26). Herrmann ist gegenständlicher als Bartels, und schildert mehr das breite moderne Leben, das flache Land mit seinen dumpf und stumpf dahindämmernden Bewohnern, den



Abb. 48. Heinrich Zügel: In der Sandgrube. (Zu Seite 60.)

Strand am Meere, Männer und Frauen in ihrer Bethätigung, endlose Ebenen u. s. f. Der graue, silberige Farbenton der Atmosphäre hält alle diese Erscheinungen zusammen. Seine Gemälde sind anschaulich, sind plastisch, von räumlicher Wirkung und von einer feinen delikaten Tonstimmung; ein beschauliches idyllisches Element lebt in ihnen.

Ebenso hat Ludwig Dettmann das Leben und Treiben auf dem Wasser gemalt, bald in der idyllischen Ruhe eines Anglers, den die weite, schweigsame Natur umgibt, bald in der anstrengenden Arbeit der Schiffer, die „durch die Brandung" (Abb. 27) das Fahrzeug steuern.

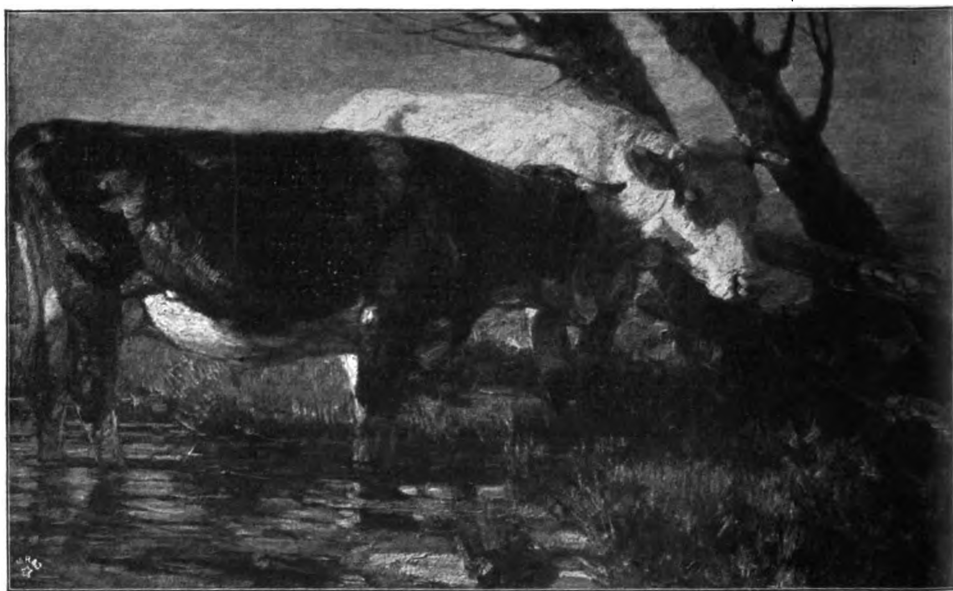


Abb. 49. Heinrich Zügel: Abend im Moor. (Zu Seite 60.)

Dettmanns Farben sind breit und wuchtig. Um das im Augenblick Empfundene aufs schnellste und peinlichste wiedergeben zu können, trägt er, in echt impressionistischer Weise, dicke Farbenkleckse auf, die er dann mit dem Pinsel auseinanderreibt. Nirgends finden wir in seinen Werken ausgeglichene Farben, sie heben sich grell voneinander ab und bilden ein wahres Chaos. Er hat nicht versucht, die Schiffer durch eine peinlichere Zeichnung zu charakterisieren und schreibt keine Erzählung wie ein Hans Dahl nieder, sondern, indem er die wettergebräunten Schiffer, wie auch den Kahn und das gelbe Wasser in der umrahmenden Küste mit dem kahlen Ufer und mit der weiten Wasserfläche als Erscheinung malte, gab er, wie Liebermann, ein Stimmungsgemälde von ernster Größe.

Der überwältigende Eindruck, das Unfaßbare der Stimmung nimmt unsere Sinne gefangen und ist wie in Bartels Werken oft das Thema. Die unendliche Weite, das Grenzenlose der Natur, dem gegenüber der Mensch sich als ein Nichts fühlt, malte Jacob Alberts in seinen blühenden Halligen (Abb. 29). Es ist ein eintöniges, ernstes Land, diese Halligen von Ostfriesland; unermeßlich strecken sie sich in die Weite, im Sommer bedeckt mit blauen Blümchen, den sogenannten „Bonnesdagen", darüber die reine Luft und in der Ferne die hell leuchtende See, belebt von den silberhellen Möven. In diesem Lande wird der Mensch ernst, und diese Stimmung spricht aus Alberts Bildern, der mit unendlicher Liebe für die Natur seiner Heimat alle Details mit peinlichem Fleiß zusammenträgt, der nichts vergißt, kein Blümchen, keinen Halm, gleichwohl aber allen Werten der Farben, des Lichts, der Schatten und

der charakteristischen Form gerecht wird. Die naturwahre Wiedergabe jedes Einzelnen gibt dem Gesamtbilde die einheitliche Abgeschlossenheit. Und dabei welches Gefühl für die Weite und die Feinheit der Lufttöne! In diesen Bildern von den Halligen fehlt jedes Gegenständliche oder Erzählende, in ihnen ist die Natur mit Liebe gemalt, darum erwecken sie auch wieder Liebe.

Ebenso monumental sind auch Paul Crodels Landschaften. Mit treffsicherem Impressionismus sind die sich ballenden Regenwolken gemalt, deren Bewegung man verfolgt, und in den vom Wind bewegten Bäumen hört man das Rauschen des Windes vor dem Regen (Abb. 30). Er benutzt gern die Wolken als Stimmungsmittel; sie halten gleichzeitig das Bild zusammen und bilden einen wirkungsvollen Hintergrund für die Wiesen mit den Herden oder in einem andern Bilde für die roten schiefen Häuser der „Dorfstraße" (Abb. 31). Ist hier der Charakter vorwiegend episch, so sind die phantasievollen und poetischen Buchenlandschaften (Abb. 32) von Richard Kaiser mehr lyrisch empfunden. Wie Hermann Masius in seinen prachtvollen Erzählungen das Leben der Bäume als seelenbegabte, uns innerlich verwandte Wesen darstellt, so malt Kaiser die Natur. Hell und goldig leuchtet der Himmel über den Äckern und Wiesen, und die Wolken spiegeln sich in der klaren Flut des Sees, schweigend steht in der Ferne der Wald, und am Rande des Wassers ragen Buchen mit knorrigem Stamm zu den Wolken empor — gute Freunde, die zusammen aufgewachsen, deren Zweige und Äste ineinander verwuchsen und die gemeinsam nun allen Stürmen Trotz bieten; markige Gestalten voll Charakter. Die Fernsicht des Bildes und die Luft ist klar und durchsichtig.



Abb. 50. Heinrich Zügel: Auf dem Heimwege. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 60.)

In solchen Werken feiert die Natur ein Auferstehungsfest. — Die Poesie des Frühlings, wie oft ihn die Dichter besangen, — nie war sie gemalt worden, und erst die Impressionisten malten das leuchtende Morgenlicht, die von Blütenduft erfüllte Luft, den goldenen Glanz an den zarten Blüten der Bäume, malten, wie der Sonnenstrahl über den Staketzaun fliegt oder breite Schatten



Abb. 51. Rudolf Schramm-Zittau: Fütterung der Gänse. (Zu Seite 60.)

auf den braunen Waldboden wirft. Das Licht, als belebendes Element, das alles umhüllt und verbindet, das wie ein lebendiger Odem die Natur durchströmt — das ist das Thema unserer Modernen immer und immer wieder.

Ein Meisterwerk dieser Kunst ist Olaf Jernbergs „Sommernachmittag“ (Abb. 33). Die undefinierbaren und doch so satten Farben, die ganze Farbenskala des Sonnenspektrums ist hier aufgelöst. In der Luft, in den Blättern, in den Reflexlichtern, auf den Dächern der Scheunen, in den Schatten der Bäume webt und flimmert das Licht und die Blätter scheinen innerlich durchleuchtet zu sein. Es ist, als ob Jernberg den ersten sinnlich-wohligen Eindruck dieser differenzierten Lichtstrahlen auf uns durch das Medium des Bildes hat übertragen wollen. Und in den gelben, weißen, violetten und grünen Farben lebt die vollkommene Illusion eines warmen „Sommernachmittages“.

Zu der epischen und lyrischen Auffassung der Landschaft gesellt sich weiter die dramatische. So besingt Otto Reiniger (Abb. 34) den brausenden Strom, den rauschenden Wald und die starrenden Felsen, wenn der Sturm die Bäume durchrüttelt und die Wasserwogen des Bergstromes mit elementarer Gewalt uns entgegendonnern. Breit und wuchtig ist seine Malweise, als wollte er in den kühnen Farbenreflexen mit einem Strich den überwältigenden Eindruck festhalten.

Gedämpftere, fast melancholische Akkorde von ernster Feierlichkeit erklingen in Benno Beckers „Toskanischen Landschaften“ wieder. Sie erfüllt Ruhe und Einsamkeit, und wenn der Herbst naht und aus den Wassern zarte Nebel aufsteigen, dann hüllen sie die „Bergstadt“ (Abb. 35) mit einem blauen Schleier ein. Wehmut und Sehnsucht liegt in diesem zarten Blau, das wie ein Grundton erklingt, auf dem die anderen Farbentöne harmonisch abgestimmt ruhen. Auch Peter Paul Müller mit seinen stimmungsvollen Buchenlandschaften und den schönen Bildern vom Isarstrand (Abb. 37) verdient hier Erwähnung.

Gemalte Gedichte möchte man diese Landschaften nennen, und es könnten hier noch eine Menge tüchtiger Künstler und Kunstwerke genannt werden, die im gleichen Sinne schaffen; es sei nur an Paul Baum, Eugen Bracht (Abb. 36), Otto Engel, Theodor Hagen, Arthur Illies, Wilhelm Keller-Reutlingen, Gustav Kampmann, Karl Langhammer, Georg Müller-Breslau, Hans von Volkmann erinnert.

Wenn je innige Liebe die Künstler mit der Natur verband, so in unseren Tagen, wo sie nicht müde wurden, immer wieder ihre Schönheiten zu entdecken. Ja erst die modernen Künstler haben gezeigt, daß auch die trivialste Gegend Reize besitzt, wenn man sich nur mit Liebe in sie versenkt; das gilt von den Malern der Mark, den Dachauern, den Worpswedern und anderen Lokalschulen.

Wie Theodor Fontane in seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" ihre Landschaft zu Ehren gebracht hat, so auch als Maler Walter Leistikow. Er malt die Heide und die Seen in Wasserfarben, in Tempera, in Öl oder radiert sie. Seine Gemälde haben zum Teil ein dekoratives Element, sie sind häufig stilisiert, oder die Wirkung ist durch breite Flächen, die nebeneinander gesetzt sind, erzielt worden, stets aber stellt das Bild eine in sich geschlossene Komposition dar, und das Bildmäßige ist immer betont. Niemals haben seine Werke etwas Gesuchtes; sie scheinen bei aller Naturwahrheit mit leichter Mühe gemalt, und immer kommt es dem Künstler darauf an, das Wesentliche im Bilde festzuhalten, und zur Erreichung der Wirkung unterdrückt er wohl Einzelheiten, die ein „grober" Naturalist nicht vergessen würde. Was er erzielen will, sind Stimmungen, und da ist ihm oft der Baum nur ein Farbenwert, dann aber auch wieder ein Individuum voll Charakter und mit so viel seelischem Leben, wie wir es bei Richard Kaiser ebenfalls finden. Seine Farbe hat meist einen glänzenden, leuchtenden Ton; oft ist sie in allen Schattierungen aufgetragen, bald aber auch wiederum zart verrieben, und zwischen dem Stimmungsgrade, dem Charakter der Landschaft, dem Leben der Natur und der verwendeten Technik besteht eine intime Beziehung.

Leistikow ist ein malender Lyriker voller Poesie. Man muß sich in diese Landschaften versenken, um ihre Poesie nachzuempfinden. Der stille Abendfriede senkt sich über den „Grunewaldsee" (Abb. 38); die braunroten Stämme der Kiefern, die auf sanften Bodenerhebungen seine Ufer umstehen, leuchten auf und werfen lange Schatten auf den braunen Waldboden. Das verschwiegene Dunkel des Waldes, das die Stämme umschließt, die spiegelklare Flut des Sees, in der sich die Bäume widerspiegeln, der helle Himmel über den Kiefern, deren Laubkronen sich unter dem Schleier der hereinbrechenden Dämmerung wie Wolken zusammenballen — ein Stimmungsgemälde von unendlichem, wahrhaft poetischem Zauber:

Auf die düstern Kiefernhügel
Legt sich kupfern letzte Sonne,
Sanft wie über weichen Sammet
Schmeicheln Winde drüber hin.



Abb. 52. Rudolf Schramm-Zittau: Hahnenkampf. (Zu Seite 60.)



Abb. 53. Oskar Frenzel: Viehherde. (Zu Seite 60.)

Eine kurze Spanne weilt sie
Goldbraun auf den schwarzen Wäldern,
Bis ihr milder, süßer Schimmer
Plötzlich wie ein Lächeln stirbt.

Ein zarttoniges Gemälde ist eine seiner jüngsten Schöpfungen: „Villa im Grunewald“ (Abb. 39). Der graue Dämmerungshimmel gibt hier den Stimmungston an, und aus der einheitlichen Farbenfläche des Hintergrundes heben sich die Villa und die schlanken Stämme vereinzelt stehender Kiefern ab. Wie versteht es doch Leistikow, den schwermütigen Ernst und das feierliche, friedliche Schweigen märkischer Abendstimmung festzuhalten und mit wie wenigen Farben, die hier in großen Flächen ornamental-dekorativ miteinander zusammengestimmt sind.

Wie Leistikow ist auch **Ludwig Dill** ein Lokalmaler, der die Umgebung von München, die weiten Moosniederungen bei Dachau an der Amper nicht müde wurde zu malen; er hat den Ort zu einem Kunstdorfe erhoben. In der Umgebung dieses Marktfleckens kann einem wohl das Herz aufgehen, wenn man am frühen Morgen auf dem Schloßberge steht: in der Ferne erglänzen die schneebedeckten Höhen der Alpen, dann folgen niedrige, bewaldete Hügelketten, und zu unseren Füßen liegt die weite Ebene, in deren Wässern sich die Wolken spiegeln. In der That, ein Fleckchen Erde, recht einladend für den Maler, denn selten findet er so die verschiedenartigsten Bestandteile der Landschaft vereinigt: Gebirge, Wald, Ebene, eine Flußlandschaft, ein Dörfchen mit einem malerischen Hintergrunde und die Einwohner als natürliche Modelle. Wohin sich sein Auge wendet, immer wieder wird er landschaftliche Reize entdecken: da lockt ihn ein alter, knorriger Weidenstamm, dort ein Stück Land mit welligen Ackerfurchen und darüber hängend zerfetzte Wolken; welche interessanten Farbenspiele kann hier das Auge beobachten, wenn sich morgens die Nebel vom feuchten Wassergrund heben oder abends Dorf und Kirche mit einem weißen Schleier umhüllen. Ertönen dann von der Kirche die Glocken, dann fühlt man sich ergriffen von der Feiertagsstimmung der ewigen Natur.

Hier fühlt sich der Künstler als Mensch, er ist zum Einsiedler geworden, der dem Leben der Großstadt entflieht und mitten in der bäuerlichen Einfachheit wie ein Naturkind lebt. Er liebt das Land und wandert durch die Sümpfe und Bäche wie ein Arbeiter in großen, plumpen Wasserstiefeln; vom frühen Morgen bis zum späten Abend liegt er draußen, und unermüdlich ist er thätig, die malerischen Reize dieser begrenzten Welt im Bilde festzuhalten. Was Ludwig

Dill hier suchte und fand, war die Harmonie der Form und Farbe in der Landschaft, jene glückliche Verbindung von feinschattierten Farbentönen, die wie ein musikalischer Akkord sich wie auf einem Grundtone aufbauen, jene schlichte, einfache Art, mit nur wenig Farben doch den malerischen Reiz des Gesamteindruckes festzuhalten, jene Kraft, diese Farbentöne so zu beseelen und zu beleben, daß sie unsere Seele in mitempfindende gleiche Schwingungen versetzen.

Das ist nunmehr das ästhetische Programm der Dachauer Schule geworden. Es ist ein abgeklärter Impressionismus, denn diese Künstler wollen die Natur mit all ihren Zufälligkeiten nicht etwa photographisch abschreiben, sondern nur das Stückchen Natur malen, das die Gesetze des künstlerischen Programmes in sich schließt; sie komponieren eine Landschaft aus einzelnen Studien und schaffen auf diese Weise ein Bild, das zwar in und vor der Natur entstanden ist, gleichwohl diese nach malerischen Gesichtspunkten organisch neu gestaltet. Ein dekoratives Element wie in den Bildern Leistikows bildet den Grundton.

Das Zufällige zur Thatsache zu gestalten, die in der Natur verstreut vorkommenden Formen mit Bewußtsein nach malerischen Gesichtspunkten neu zusammenzusetzen, macht das eifrigste Bestreben der Dachauer aus. Der knorrige Weidenstamm, die Kronen weitarmiger Eichen haben malerische Formen, da sie in echt künstlerischer Weise auf Gegensätzen beruhen, nirgends einen Parallelismus der Gliederung aufweisen und doch in sich geschlossen und begrenzt erscheinen. Sie bilden für den feinen dekorativen Sinn der Dachauer gleichsam das Vorbild.

So mühen sich diese Künstler ab, in das Wesen der Natur einzudringen und sie immer wieder, losgelöst von allen Zufälligkeiten, zu gestalten. Bei allen Vorzügen zeigen die Landschaften etwas von dem grüblerischen Geist, der Untersuchungen über den Zusammenklang von Farbe und Form, von Licht und Luft anstellt.

Die rein technischen Mittel, die nun Dill und die mit ihm Verwandten für ihre Schöpfungen benutzen, sind fast ausschließlich Wasserfarben. Er verwendet ein weiches, sammetartiges Papier, das in irgend einem feinen Farbenton gehalten ist, tiefgrün, grau oder mattgelb. Auf dieses trägt er mit wenigen charakteristischen Strichen die Komposition, für welche bei der Wahl

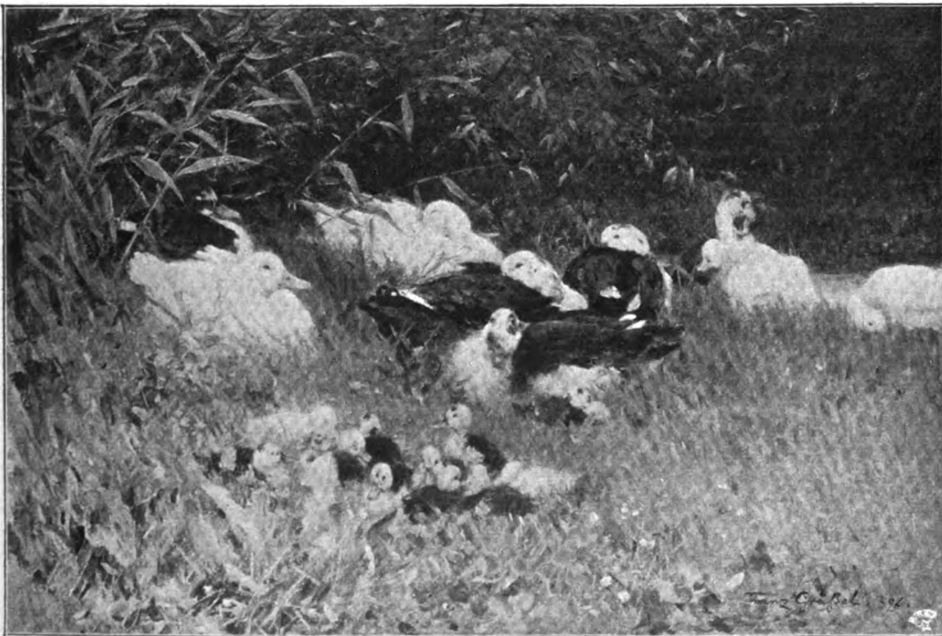


Abb. 54. Franz Graessel: Ruhende Enten. (Zu Seite 61.)



Abb. 55. Angelo Jank: Heidi! Aus der Münchener „Jugend“.
Münchener Sezession 1901. (Zu Seite 61.)

des Motivs allein die Flächenverteilung maßgebend ist. Dieser durch den Kontur bestimmten Fläche setzt dann der Künstler seine Wasserfarben leicht auf, so daß oft noch der Untergrund durchscheint, und erreicht eine Glut des Kolorits, daß man meinen möchte — bei oberflächlicher Betrachtung — es seien Ölfarben, denen allerdings der Fettglanz fehlt. Es kommt dem Künstler in allererster Linie darauf an, koloristische Stimmung festzuhalten und mittels fein durchmodellierter Flächen Wirkungen zu erzielen. Alle Werke haben einen weichen Duft, einen schwermütigen Charakter; nicht in Sonnenlicht gebadet erscheinen sie, sondern wie in einem zarten Nebel eingehüllt. Seine Vorwürfe sind einfach und eintönig, er malt gern melancholische Bäume, wie sie das Moor allein kennt, ernste Föhren und Birken.

Jedes Werk der Dachauer Künstler ist ein lyrisches Farbengedicht, das man nachempfinden muß.

Die abgebildeten Werke (Abb. 40, 41 und 42) etwa analysieren zu wollen, wäre nicht unmöglich, aber unkünstlerisch; ihre Schönheit wird aus der Charakteristik Dillscher Kunst nicht schwer herauszufühlen sein.

Eine Menge geistesverwandter Künstler sind um Dill thätig gewesen; einige von ihnen ragen besonders hervor, wie Arthur Langhammer und Adolph Hölzel (Abb. 43), der das Dekorative der Landschaft mit feinem, koloristischem Stimmungswerte zu verschmelzen weiß und oft durch die Staffage die Natur belebt.

Die stille Weltabgeschiedenheit und Abgeschlossenheit, der weiche, oft elegisch-melancholische Charakter dieser Bilder enthält etwas von dem Pessimismus derer, die dieser Welt mit ihren harten Anforderungen nicht gewachsen, ihr so gern entfliehen möchten, um in der Einsamkeit, versunken in ein andächtiges Anschauen der Natur, Genesung für ihre Seele zu finden. Feierlich wie ein Lied, weihevoll wie ein Choral, ein Traumbild, das uns mit Sehnsucht erfüllt — das ist die Stimmung der Dachauer Landschaften.

Durch den dekorativen Charakter, der diesen Landschaften anhaftet, ist es den Dachauern gelungen, Gemälde zu schaffen, die jedem Innenraum einen schmückenden Wert verleihen, wirken doch die ruhigen und stillen Flächen wie Teppiche.

Wie aus dem einst kaum gekannten Dachau am deutschen Kunsthimmel Sterne aufgegangen, so aus dem Moordorf Worpswede am Weyerberg in der Nähe von Bremen. Wer kannte diese Gegend! Schnell durcheilte sie die Postkutsche, durchbrauste sie die Eisenbahn, kein Bädeker wußte von ihrer Naturschönheit zu berichten: glattes, flaches Land, hie und da eine kleine Hügelige, mit Kiefern bestandene Bodenerhebung, wenig korn- und weizentragende Felder,

überwiegend Moorboden, durch den sich die Hamme und kleine Kanäle schlängeln, armselige Hütten der Einwohner, die hier seit Jahrzehnten mit der Scholle verwachsen sind, ein Stück Volkstum, losgelöst vom großstädtischen Leben, jeder Kultur fast bar, das war Worpswede bis vor kurzer Zeit.

Lange nicht so verlockend konnte die Gegend erscheinen wie das vorher geschilderte Dachau; aber als im Jahre 1895 in Bremen diese Worpsweder ausstellten und später in München und Dresden, da war der Name dieses Dorfes in aller Munde. Entdecker kann man jene sechs Künstler, Fritz Mackensen, Karl Vinnen, Fritz Overbeck, Otto Modersohn, Hans am Ende, Heinrich Vogeler, nennen, die diese Landschaft malerisch uns näher gebracht haben. Wenn je der Beweis dafür geliefert worden ist, daß die unscheinbarste Landschaft schön ist, wenn ein empfängliches und empfindungsreiches, künstlerisch veranlagtes Auge mit der Macht der Liebe sie sieht, so ist dies den Worpswedern glänzend gelungen. Eine für das Naturempfinden geradezu künstlerisch-erzieherische That ist von diesen Künstlern ausgegangen.

Kein Führer bestimmte durch die überlegene Kraft seiner Naturauffassung und sein dichterisches Können, wie in Dachau, die Richtung dieser Schule. Ihre Bilder haben ein verwandtes Aussehen untereinander und stehen in einem gewissen Gegensatze zu der Dachauer Schule mit ihren verschwommenen traum- und schattenhaften Farben, denn das Kolorit der Worpsweder ist glut-, glanz- und temperamentvoll; ein Böcklin könnte ihr Pate gewesen sein. Auch betonen sie nicht wie jene die ornamentale Fläche. Dem Pleinairismus in seinen extremen Formen, in seinen differenzierten Farbenspielen gehen sie aus dem Wege; sie bevorzugen kräftige Farben und zwar die, die sie bei der Beobachtung der Landschaft in dem Augenblicke der Darstellung wahrgenommen haben,



Abb. 56. Curt Hermann: Clematis. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 62.)

sie gehen nicht darauf aus, diese Farben naturwissenschaftlich zu zerlegen, um so für das Auge eine Fernwirkung zu erzielen; der wahrgenommene Ton wirkt fast wie ein Lokalton. Ihnen ist die Natur eine solche der Lust und der Freude, des Ernstes und der Schwermut, in der ganz aufzugehen und sich mit ihr eins zu wissen, den höchsten Genuß des Menschen ausmacht; und jene Liebe, die sie trieb, in diesem Boden feste Wurzel zu fassen, sich auf ihm dauernd niederzulassen, klingt in ihren Werken wieder. (Vgl. Abb. 44, 45, 46 und 47.)

Überall ist die Natur schön, man muß nur Empfindung und Gemüt besitzen, ihre Sprache zu verstehen. Der Schöpfer, der sie schuf, malte in ihr das farbenprächtigste Bild, und der Mensch hat nicht nötig, seine eigenen Gedanken in rührselige Genreerzählungen hineinzutragen, das ist die höhere religiöse Auffassung unserer modernen Landschafter.

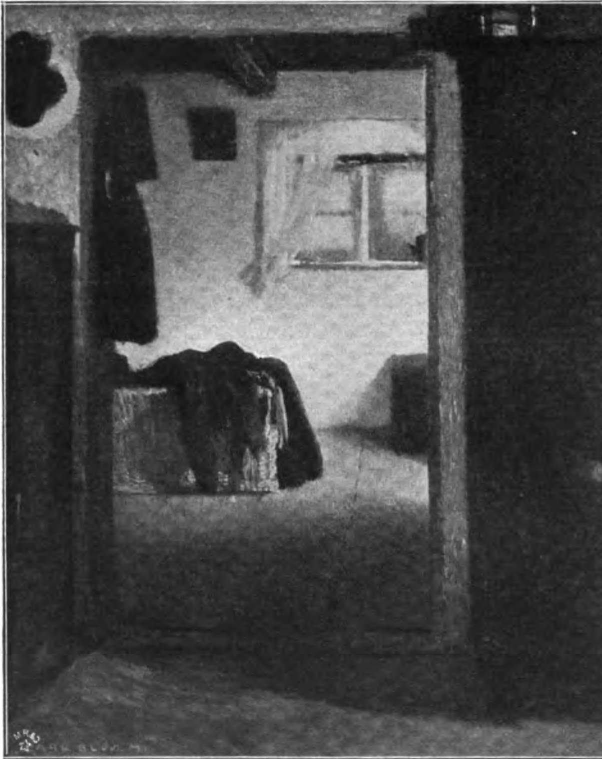


Abb. 57. Carl Blos: Interieur. Dresdener Ausstellung 1901. (Zu Seite 62.)

Nicht um der Natur willen freilich sind wir da, sondern der Mensch ist ein Teil derselben, er betrachtet sie rein objektiv, er erscheint abhängig von ihr, sie ist der mitbestimmende Faktor für sein Denken und Fühlen, sie wirkt auf seine Stimmungen ein, sie zwingt ihn in ihren Offenbarungen, den Geist eines höheren Gesetzes, einer erhabenen Harmonie anzuerkennen, und indem der Landschaftsmaler zum Spezialisten wurde und das Leben aller Dinge in der Natur untersuchte, wurde er zu ihrem Lobsänger, zu ihrem religiösen Dichter, der selbst im kleinsten das Gesetzmäßige erkennt und die Schönheit der Natur und die Größe des Weltgeistes überall offenbart findet.

Ebensowenig aber, wie die Naturwissenschaft zum Atheismus führt, sondern vielmehr zu einer vertiefteren, vergeistigteren religiösen Auffassung — religiös allerdings nicht unbedingt in kirchlichem Sinne — ebenso liegt in dieser modernen Landschaftsmalerei ein religiöser Kultus, eine erhabene Poesie des die Natur und uns Menschen selbst erfüllenden Gottesgeistes ausgedrückt. —

Die Landschaftsmalerei stand zu allen Zeiten in innigstem Zusammenhang mit der Tiermalerei, und es erscheint fast selbstverständlich, daß sich die Liebe der Künstler auch auf die zur Staffage der Landschaft gehörige Tierwelt erstreckte; wie in der früheren Kunst, so nimmt denn auch heute die Tiermalerei eine hervorragende Stellung ein.

Das Tierbild hat in der vergangenen Kunst ebenso wie auch in den ersten beiden Dritteilen des neunzehnten Jahrhunderts eine große Rolle gespielt. Die alten Künstler, zumal die Niederländer, stellten

das Tier bald als Staffage, wie Adriaen van de Velde, bald, wie Paul Potter, um seiner selbst willen dar. Sie schildern den Charakter der Tiere, oder sie bringen diese mit dem Menschen in Verbindung in Jagdbildern oder in Kampfszenen, wobei in der Leidenschaft und der Kampfeswut der Charakter des betreffenden Tieres klar zum Ausdruck kam, wie dies Rubens und Snyders liebten.

Die Tiermaler des neunzehnten Jahrhunderts haben, analog dem Landschaftsbilde, ein sentimentales Bild geschaffen wie ein Otto Gebler, der die Schafe in satirischer Weise und doch so süß als Kunstkritiker malte, oder Gabriel Max, der dazu Affen verwendete; oder es überwiegt, wie bei Paul Meyerheim, das erzählende Genre.

Meyerheim schildert die Tiere in ernsten und drolligen Situationen, den Löwen, der im Käfig einen Regenschirm zerreißt, oder er macht ihn zum Repräsentanten königlicher Herrschergröße, er wird zum Haustyrann oder Familienvater — kurz es ist ein belletristisches Element.

Was in Adolf Oberländers Sprache der „Fliegenden Blätter" für den Witz geistreich und dem unterhaltenden, humorvoll satirischen Charakter der „Fliegenden" angepaßt erscheint, wirkt im Gemälde, wenn auch nicht langweilig, so doch vielfach unkünstlerisch. Das Tier muß ohne eine Erzählung leben und sich bewegen können und um seiner selbst willen uns interessieren, kurz das Tier muß wie die Landschaft Charakter haben.



Abb. 58. Graf Leopold von Kalckreuth: Die Fahrt ins Leben. (Zu Seite 63.)

Dieser aber war in vielen Gemälden der älteren Schule unterdrückt worden, und man gab dem Tiere eine Auffassung, die einem Publikum, das am rein Inhaltlichen seine Freude hatte, entgegenkam.

Die „Modernen" behandeln, wie alle Stoffe, so auch das Tier als malerische Erscheinung und stellen es in Verbindung mit der Landschaft oder im intimen Verkehr mit dem Menschen oder um seiner selbst willen dar, wie Heinrich Zügel, Rudolf Schramm-Zittau, Hubert von Heyden, Hans Herrmann, Oskar Frenzel, Viktor Weishaupt, Anton Braith, Franz Hochmann,



Abb. 59. Graf Leopold von Kalckreuth: Unser Leben währet siebenzig Jahre. Dresdener Ausstellung 1901. (Zu Seite 68.)

Emanuel Hegenbarth, Karl Storch, Franz Gräffel u. a.

Der Führer dieser Künstler ist der Münchener Heinrich Zügel. Er zeichnet mit dem Pinsel und stellt Rinder, Schafe, Hunde, Pferde unter allen möglichen Beleuchtungen dar: auf der Weide, im Stall, am Bachesrand, im Wasser, unter grünen Bäumen, durch deren Zweige und Blätter das Sonnenlicht fällt. Dabei ist ihm das Tier aber immer die Hauptsache, und der Künstler läßt sich wenig auf räumliche Schilderungen ein.

Wie Mackensen, Bantzer, Uhde mehr zur Charakteristik des Bauern und Arbeiters beigetragen haben als Vautier, ebenso Zügel für die Tiercharakteristik mehr als Meyerheim.

Freilich läßt sich über Bilder wie „In der Sandgrube“ (Abb. 48), „Abend“ (Abb. 49), „Auf dem Heimwege“ (Abb. 50) keine hübsche Geschichte wie über eine Tierbude erzählen. Das Tierbild ist eben zugleich mit der Landschaft zum Stimmungsbilde geworden. Zügels Kolorismus ist großzügig, breit sind die Farben aufgetragen, und unter den von der Sonne beleuchteten buntfarbigen Körpern werden die Formen der Tiere, ihr muskulöser Bau lebendig. Der Charakter der Tiere ist durch die geschickte Komposition, durch die glücklich gewählte Beleuchtung bestimmt gezeichnet. Er hat es, so seltsam diese Bilder in ihrer Buntfarbigkeit uns oft anmuten, ganz vortrefflich verstanden, das Tier in all seiner Eigenart festzuhalten, ja, man muß sagen, er hat es geistig erfaßt und dadurch ein modernes Tierporträt geschaffen.

Sein Schüler Rudolf Schramm-Zittau ist in der Wahl der Farben kecker und kühner; er setzt, wie ein Slevogt, breite, farbige Kleckse und Flächen nebeneinander, die zuweilen allerdings derartig farbig wirken, daß das Gegenständliche unter seinem lebensvollen Kolorismus oftmals leidet. Es ist dies vielleicht ein nicht mit Unrecht empfundener Mangel, den man aber einem jüngeren Künstler zu gute rechnet (Abb. 51, 52).

In sich abgeklärtere Tierbilder malt der Berliner Oskar Frenzel; bei ihm ist zumeist Landschaft und Tierbild so abgewogen, daß das eine um das andere da zu sein scheint (Abb. 53). Es ist immer eine poetische Auffassung in den Gemälden, und das Tier wird zum Stimmungsfaktor für die Landschaft, ja, Frenzel steht vielleicht manchem weniger begabten jüngeren Künstler geradezu als ein Vorbild da, daß das liebe Vieh nicht bloß ein farbiges Problem und ein „Versuchstier“ ist, sondern vielmehr ein empfindungsbegabtes Geschöpf. Seine Tierlandschaften sind mehr mit dem Auge des Poeten, des Freundes der Tierwelt gemalt, als mit denen eines Naturforschers. Eine ruhige, abgeklärte Stimmung von meist ernsten Tönen ist der Inhalt seiner Tierlandschaften.

Ähnlich wie er hat auch Hans Herrmann das Tierbild aufgefaßt in seinen klaren Aquarellen, worin das Tier als ein organischer Bestandteil gedacht und wiedergegeben ist.

Durch seine Entenbilder ist Franz Graessel beliebt geworden (Abb. 54). Sein Kolorismus ist von anderer Art, als der Zügels. Bei ihm verbinden sich Zeichnung und Kolorit mit vortrefflichem Geschmack, und die Enten sind dargestellt als freie Geschöpfe, losgelöst vom Menschen in ihrem drolligen Ernst und ihrer munteren Beweglichkeit; dabei lebt in der Mehrzahl dieser Entenbilder ein beschauliches Element.

Jene von dramatischer Kraft und Leidenschaft erfüllten Tierbilder, die den Menschen im Kampf mit ihnen schildern, wie in großen Jagdbildern, Tierhatzen 2c., sind heute seltener geworden, wie ja in der modernen Kunst überhaupt das dramatische, leidenschaftliche Element nicht oft zum Ausdruck kommt.

Nur ab und zu begegnet man einem solchen Versuch. So hat Angelo Jank Parforcejagden mit modernen Amazonen gemalt (Abb. 55). Ein echt impressionistisches Werk, denn allein der flüchtige Eindruck, den er von der vorüber- und dahinstürmenden Jagdgesellschaft hatte, ist festgehalten, und jene sorgfältige Durchbildung, die wir an den Werken vergangener Kunst finden, fehlt in diesem Bilde vollständig; zur Flüchtigkeit des Augenblickes scheint sie auch nicht zu passen, und wie herausgeschnitten aus der Natur ist die Darstellung, müssen wir doch den einen Reiter fast ahnen, da wir von dem dahinstürmenden Pferde nur noch den hinteren Teil wahrnehmen; die Phantasie aber ergänzt leicht das Pferd, und gerade durch diesen kühnen Abschnitt erhält die flüchtige Bewegung einen lebendigen Ausdruck. Die Reiterin auf dem feurigen Apfelschimmel ist zu einer dekorativen Erscheinung geworden; gleichwohl lebt in ihrer Haltung eine erstaunliche Beweglichkeit, man sieht, ich möchte sagen: wie sie im Sattel fliegt, und in der Art, wie sie den Renner zügelt, ist die flüchtige Erscheinung zur Illusion geworden. —

Der Darstellung der lebenden Natur verwandt ist allezeit die der toten im Stillleben gewesen. Dieses wird heutzutage weniger gepflegt als in früherer Zeit, wo es zumal bei den Niederländern besonders beliebt war.

Was vor dem Auftreten der Pleinairisten als Stillleben ausgegeben wurde, waren zumeist Leckerbissen, so hübsch, daß dem Beschauer zumeist die Eßlust nach ihnen überkam; oder es wurde ein erzählender Inhalt hineingetragen, indem man etwa Kinder oder Tiere gleichsam als Vertreter der dem Betrachtenden aufsteigenden Gefühle hinzufügte. Heute malen Kurt



Abb. 60. Fritz Mackensen: Die Scholle. Dresdener Ausstellung 1901. (Zu Seite 63.)

Hermann, Louis Corinth, Frau Begas-Parmentier Blumen in Köppingschen Gläsern, die sich einer besonderen Wertschätzung erfreuen, und in der Darstellung dieser Gegenstände überwiegt die Freude an dem Malerischen: wie die Sonnenlichter die Gläser und Schalen umspielen, ihre Wände durchleuchten und im Wasser zittern, wie sie die Feldfrüchte oder die Blätter und Blüten, zum Phantasiebouquet zusammengesetzt, in bunten, schillernden Farben überfluten (Abb. 56).

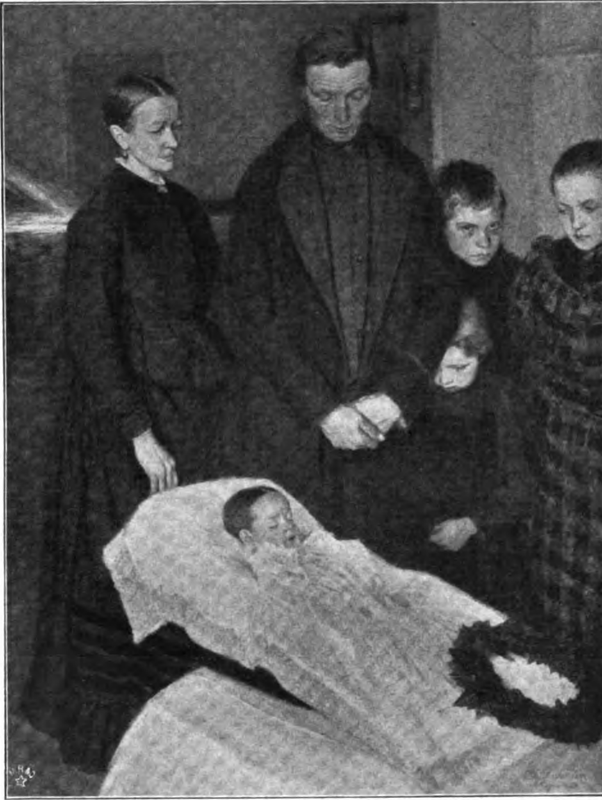


Abb. 61. Fritz Mackensen: Trauernde Familie. (Zu Seite 64.)

Das soll den Beschauer in eine ebenso freudige Stimmung versetzen, wie der bunte Strauß, den wir uns von einem Händler erstehen, oder wie die Blumen oder das Sträußchen, mit dem wir uns selbst schmücken und bei dem ja der Gegenstand auch ebenfalls mehr oder weniger gleichgültig ist, wenn nur die Farben als Stimmungswert zu unserer Kleidung, zu unserer Freude und unserem Geschmacke passen.

Und wie einst die Niederländer aufgeputzte Küchen (Küchenstücke) oder Künstlerstuben durch die Beleuchtung und Anordnung zu einem interessanten Ganzen verbanden und dem an und für sich Toten durch den ordnenden Geist poetisches Leben verliehen, ebenso erstrebten gleiche malerische Wirkungen durch Stimmungsinterieure Julius Hübner und Karl Blos (Abb. 57), jener durch eine malerisch breite impressionistische Ausdrucksweise, dieser durch fein abgetönte Farbenmodulation.

In diesen Bildern, die vielleicht manchem als Spielerei und der Kunst so ganz unwürdig erscheinen, spüren wir gleichwohl modernes Fühlen, denn auch sie schuf die Liebe für das Leben, das sich in der beseelten wie leblosen Natur offenbarte.

Gewiß, die „moderne Stilllebenmalerei" nimmt eine höhere ästhetische Stellung ein, als die früherer Zeiten! Keine Paradestücke, sondern das, was wir lieben! Nicht unserem niederen leiblichen Sinne soll geschmeichelt, sondern unser Auge und durch dasselbe unser Schönheitsgefühl sollen entzückt werden, und sicherlich ist diese Kunst als dekorative am ehesten mit berufen, unseren Farbensinn mit zu erziehen!

Wie verschiedenartig in technischer Hinsicht die betrachteten Landschafts-, Tierbilder und Stillleben gemalt sein mögen, die innere geistige Auffassung, die der Künstler der Natur gegenüber hatte, ist stets die gleiche. Die Natur ist all und jedesmal das Objekt, das der Künstler durchforschte.

Sehen wir uns nun weiter in den Stoffkreisen der Malerei um, so schließen sich der Zahl nach den Landschaften die Bilder aus dem Bauern-, Arbeiter-, Bürger- und Gesellschaftsleben an.

Der Inhalt dieser Bilder ist durch Leibl und Liebermann bestimmt worden.

Jener stellte den Jäger, den Schützen, die Dirne, den Politikus als Charakterbild, als Typus losgelöst von der Umgebung hin, dieser setzte die Gestalten mitten in die Lebensatmosphäre hinein, begründete die Charaktere aus der Umgebung heraus, kurz gibt das Milieu.

In einer höheren Auffassung wird dann das Bild zu einem Symbol des menschlichen Lebens, wie in den Werken eines Grafen Leopold von Kalckreuth. Er kennzeichnet dies schon durch Lebensweg des Menschen das Thema. Zum Symbol dieses Gedankens wird die Bäuerin, die als Mädchen die Garben bindet, dann als ein mannstarkes Weib die gefüllte Kiepe auf den Schultern durchs Feld trägt und im Alter zusammengekauert vor dem Bauernhause sitzt, sinnend über den Lebensweg nachdenkt und sich nach dem Grabe und der ewigen Ruhe sehnt.

Die jeweilige Farbengebung schließt sich dem Charakter der inhaltlichen Schilderungen in ihren bald helleren, bald gedämpfteren



Abb. 62. Oskar Frenzel: Der Ackersmann. (Zu Seite 66.)

den Titel seiner Bilder wie „Die Fahrt ins Leben" (Abb. 58).

Eine alte Bäuerin, gebeugt von der Fülle der Jahre, dem Grabe näher als dem Leben, schleppt sich mühselig dahin, gestützt auf den Stab, und zieht einen Korbwagen, in dem ein junges Menschenleben in den Kissen schlummert, durch das blumige Feld.

Das runzelige braune Gesicht der Bäuerinnen, die welke Haut des Alters, die schlaff gewordenen Brüste hat Kalckreuth oft gemalt.

In dem Triptychon: „Unser Leben währet siebenzig Jahre" (Abb. 59) ist der Tönen an. Die Symbolik der Gestalten ist in diesem Werke äußerlicher, als in dem ersten; erst in ihrer Zusammensetzung wurden die drei Bilder, von denen jedes für sich ein Genrebild abgeben kann, zur Veranlassung der Inhaltsbezeichnung und nicht umgekehrt, sollte für das Psalmwort eine Illustration gegeben werden.

Wie Kalckreuth, so erhebt auch der Worpsweder Fritz Mackensen das Leben der Bauern auf der Scholle zum Symbol. Ihn reizt die Darstellung der schweren und harten Arbeit, und das Thema seiner beiden großen Figurenbilder („Die Scholle" (Abb. 60) und „Trauernde Familie" (Abb. 61)

scheint ebenfalls eine Illustration zu dem Bibelworte zu sein: „Im Schweiße Deines Angesichts sollst Du Dein Brot essen, bis daß Du wieder zu Erde werdest, davon Du genommen bist.“ Es sind in beiden Bildern plumpe und ungelenke, in der Hütte und im Kahn, bei dem Beackern der Scholle und beim Stechen des Moors alt gewordene Bauern, Naturmenschen, die mit ihrer Scholle durch Generationen hindurch eins geworden sind. Die rauhen und ernsten Gestalten sind in der „Scholle“ (Abb. 60) in ihrer alltäglichen Beschäftigung mit ihren stillen und in sich gekehrten Gesichtern, ihrer sonnengebräunten Hautfarbe, ihren groben Kitteln und Gewändern dargestellt, groß, fast das ganze Bild füllend. Sie erscheinen gewiß nicht anziehend, anmutig und interessant, aber Mackensen hat ihnen so naturwahre und menschliche Züge verliehen, daß uns ihr Schicksal interessiert und wir mit ihnen fühlen. Zu einem ergreifenden Stimmungsbilde wird die „Trauernde Familie“ (Abb. 61), die das bittere Los des Menschen in der einfachen Stube des Bauern schildert. Dieses Werk hat gewiß Hunderten von Betrachtern ein gelindes Grauen eingeflößt, weil es in der Eigenart der Komposition, den großen, steifen Gestalten, die den ganzen Raum erfüllen, in den stumpfen, mit wenig Leben erfüllten Farben und in dem Inhalt der Schilderung selbst etwas fast Abstoßendes enthält. Die Bauernfamilie umsteht einen Sarg, in dessen weißem Sterbekissen ein junges Menschenleben ruht. In diesen Gestalten ist der Schmerz symbolisch behandelt worden. Vater und Mutter, denen ihr kleiner Liebling genommen ist, stehen in dumpfer Trauer, — der harte Schlag hat ihr Gesicht verhärtet. Bleich und wächsern ist das Antlitz dieser armen Frau, die wohl manche lange, bange Nacht an dem Bettchen ihres Kleinchens gewacht hat; sie hält den Schmerz an sich und unterdrückt die Thränen, um den schwergeprüften Vater nicht noch mehr zu erregen, der die Lippen fest aufeinanderpreßt und so den wühlenden Schmerz bemeistert. Die älteste Tochter steht mit verweinten Augen daneben, sie kann sich nicht fassen, und der Bruder schaut wie geistesabwesend in die Weite, als könne er noch gar nicht begreifen, daß das Schwesterchen wirklich tot sei; das jüngste Kind aber weint, da es den Schmerz der anderen sieht. Wie verschiedenartig ist hier der Schmerz ausgedrückt, ohne Aufdringlichkeit, wahr und überzeugend; das Werk muß eine interessante psychologische Studie genannt werden. Ein tiefes Seelenleben erfüllt die



Abb. 63. Carl Vantzer: Beim Tanz. (Zu Seite 66.)

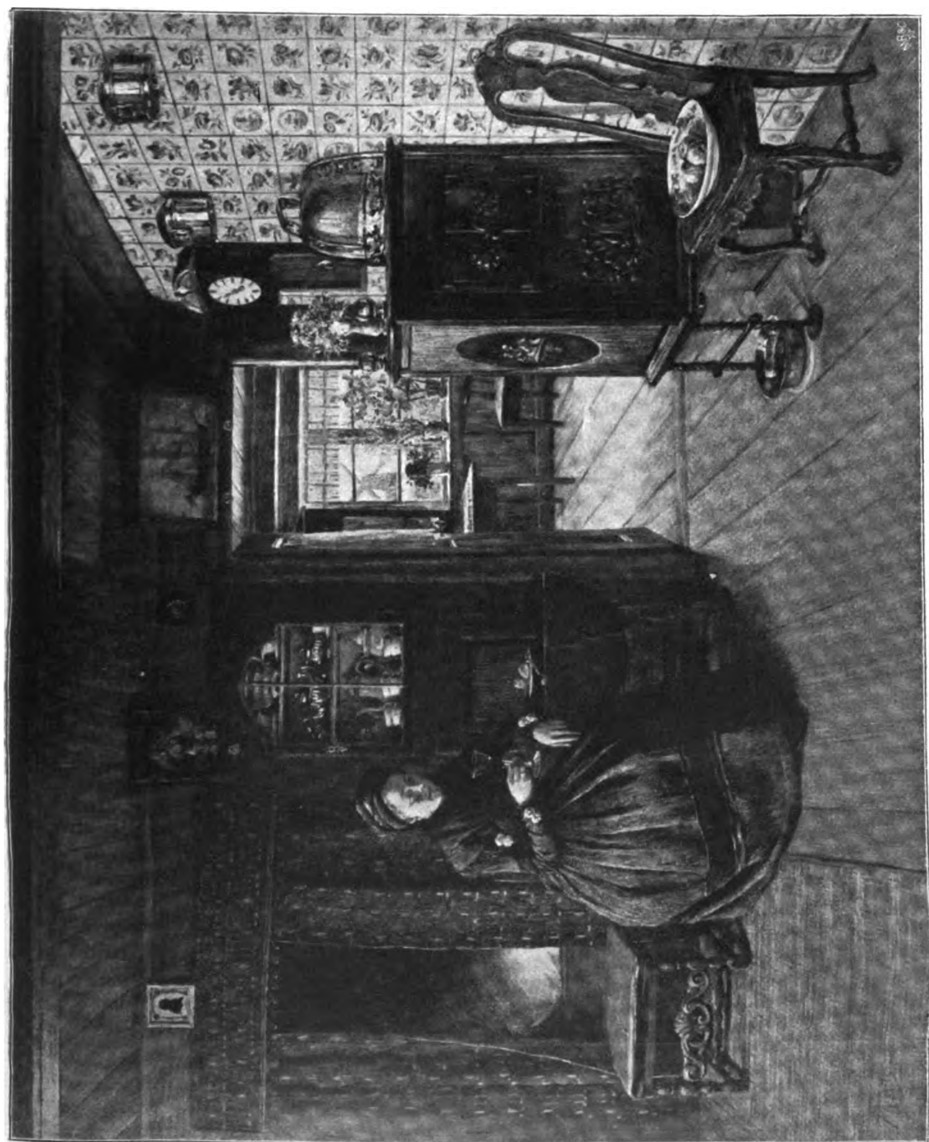


Abb. 64. Jacob Alberts: Friesische Stube. (Zu Seite 67.)

Darstellung: „Wie echt erscheint der Schmerz hier und wie vermischt mit dem kaum verstandenen Schauer vor dem ewigen Rätsel, vor der ahnungsvoll empfundenen Majestät des Todes auf dem Antlitz der Kinder.“ kulturgeschichtlichen Bilde des rauhen und armen Oberhessens wird, das, ohne eine Illustration sein zu wollen, dennoch durch den Realismus der Darstellung eine solche ist. Den Künstler regte vornehmlich das



Abb. 65. Jacob Alberts: Beichte auf der Hallig. (Zu Seite 68.)

Das mühselige Leben der Bauern bei der Arbeit, in ihrer schwerfälligen Fröhlichkeit und in ernsten wie feierlichen Stunden malten Ludwig Dettmann (Abb. 28, vgl. S. 50), Oskar Frenzel (Abb. 62), Carl Bantzer, dessen Gemälde „Beim Tanz“ (Abb. 63) zu einem dekorative Element des Vorwurfes an: die kurzen Röcke der Bäuerinnen, die beim wirbelnden Herumdrehen wellenlinig sich aufbauschen, die breiten, rotgelben Pelerinen, die gleichfarbigen Schürzen und Kopfbedeckungen, die sich von den graublauen Röcken der Männer und dem Hintergrunde des

Himmels in breiten Flächen grell abheben. Durch die Verteilung der hellen Farben in dem sonst eintönigen Graublau gewinnt das Bild einen unruhigen Eindruck, der recht wohl zu der Tanzbewegung der sich dicht gedrängt drehenden Paare stimmt. Und was charakteristisch für die Bauernbilder aus unserer Zeit angesehen werden muß, der ewig sich gleichbleibende Ernst in allen Lebenslagen, kehrt auch hier in den Gesichtszügen wieder. Alles Gefühl scheint in den Körper zurückgezogen, und nirgends leuchten lachende Lust und heitere Fröhlichkeit aus den Mienen.



Abb. 66. Hans Baluschek: Kohlenfuhren. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 69.)

Gefälliger stellt Jacob Alberts das ostfriesische Bauernleben auf den weiten Halligen Ostfrieslands in intimen Stimmungsbildern dar. Gewiß hat mancher, der seine „Friesische Stube" (Abb. 64) gesehen hat, nicht gewußt, was er an und in diesem Werke bewundern soll. Das ist eine dem Terborch verwandte Geistesschöpfung, und in der intimen Schilderung des Raumes liegt der Zauber, der empfunden sein will. Durch ein Vorzimmer flutet das Licht in die reich dekorierte Stube, deren Einzelheiten in sorgfältigster Malerei wiedergegeben sind, ohne dem Gesamteindruck dabei zu schaden.

Eine stille Liebe verbindet Alberts mit seinen Gegenständen, und so malt er die bunten Kacheln des Ofens, die feinen Schnitzereien der Stühle, die Blumen des roten Bettvorhanges, die Gerätschaften innerhalb des Schrankes — eine bewundernswerte Miniaturmalerei, wie sie Leibl pflegte; nur ist er sonniger, heller und seine Poesie flüssiger und nicht so vom Verstande diktiert wie die eines Leibl. Alle Gegenstände sind umspielt vom Sonnenlicht. Die Linienführung ist so vorzüglich, daß der Raum plastisch wie in einem Stereoskopbild wirkt. Wenn wir, ein stiller Beobachter, auf dem Lande weilen und einmal durch die Fenster in die Stube eines solchen Bauernhauses schauen, wo alles so sauber, blank,

schmuck und heimisch wirkt, dann regt sich wohl der Wunsch: hier möchtest du in stiller Beschaulichkeit, zurückgezogen von dem Lärm der Welt, für kurze Zeit rasten. Eine verwandte Stimmung hat der Künstler in diesem Werke niedergelegt.

Ebenso verdient noch ein anderes Werk von ihm hervorgehoben zu werden: „Beichte auf der Hallig“ (Abb. 65). Es giebt einen genauen Bericht von der schlichten Kirche mit ihren kahlen Wänden, die nur durch ein Altarbild mit dem Gekreuzigten geschmückt ist; schmucklos im übrigen ist das Innere, sind die Chorstühle, die roten, zum Teil mit Moos bewachsenen Fliesen vor dem Altar mit dem abgetretenen Grabstein, schlicht und einfach die Kanzel mit ihren Sprüchen und der aus Brettern hergestellte Altartisch mit der darüber liegenden roten und weißen Decke. Auch hier liegt eine andächtige Stimmung über und in dem Raume und breitet sich über die wenigen der Predigt lauschenden Zuhörer aus. In sich gesammelt, in würdiger, stiller Ruhe hält der Geistliche seine Andacht — gläubig hängen die Augen seiner Beichtkinder an seinen Lippen. Die Figuren sind in dem Raume so verteilt, daß sich ihre Körper von der Wand des Hintergrundes gut abheben und einander nicht verdecken; durch ihre geschickte Verteilung ist der Raum bis zur Illusion täuschend wiedergegeben. Manchem dünkt ein solches Werk prosaisch, weil er die schlichte Einfachheit, das Kennzeichen wahrer Poesie, nicht fühlt. Gewiß, Jacob Alberts gehört wie viele unserer Landschafter nicht zu den universellen Naturen, er ist ein Spezialist, aber er kennt die Schranken seiner Kunst und leistet auf einem Gebiete Vortreffliches, ohne seine Kraft zu zersplittern; man kann seine Malereien nicht mit Unrecht mit Dialektdichtungen vergleichen, und das ist gewiß ein hohes Lob.

Das getreue Abbild von Land und Leuten, die Erschließung des oberbayerischen, des hessischen, des niederdeutschen, des holländischen Volkslebens ist eine nationale That, und was ein Knaus, ein Vautier,

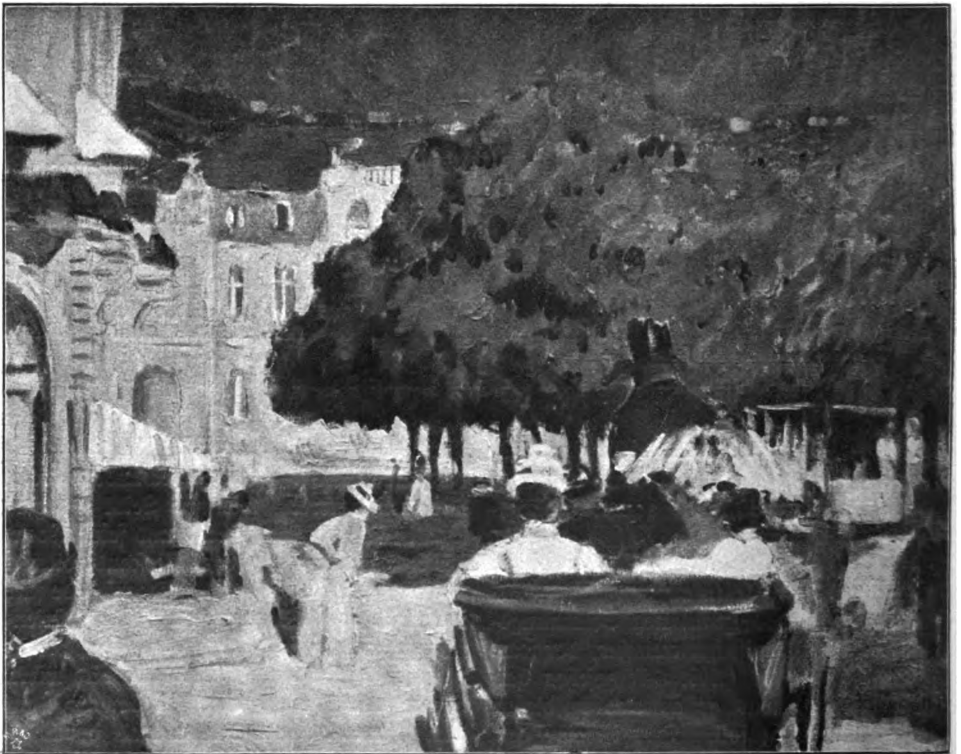


Abb. 67. Graf Leopold von Kalckreuth: Straßenbild. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 70.)



Abb. 68. Albert von Keller: Tänzerin.
Copyright 1899 by Photographische Gesellschaft. (Zu Seite 71.)

Defregger in humorvollen Bildern vorbereitet haben, das haben die Modernen in neuer Ausdrucksweise unter Weglassung der früher üblichen Novellistik fortgesetzt. Sie glauben, daß Ideen, Gedanken und Humor den Beschauer von dem künstlerischen Gehalte eines Bildes ablenken könnten, und weisen daher Gemälde mit einem erzählenden Inhalt zurück, sie schufen dafür das ethnographische und kulturhistorische Genrebild.

In gleicher Weise sind die Freilichtmaler dann thätig gewesen, das Leben der Großstadt darzustellen. An die Stelle des novellistischen Gesellschaftsstückes und jener Bilder, die von der guten alten Zeit, als der Großvater die Großmutter nahm, erzählen, von jenen Darstellungen typischer Charakterköpfe, wie wir sie in J. P. Hasenclevers bekanntem „Kaffeehaus“-Bilde oder in der „Weinprobe“ oder in Eduard Grützners beliebten Mönchsbildern finden, — an ihre Stelle haben die Modernen „Berichte“ gesetzt und dadurch ein soziales Bild geschaffen. Das Leben und Treiben der Großstadt wird in mannigfachen Gegensätzen geschildert. Es ist diesen Bildern oft ein recht trivialer Inhalt zu eigen, der mit der Kunst nichts zu thun zu haben scheint; er erhält erst durch die ganz eigenartige und besondere Auffassung ein Interesse, wie man dies z. B. von den Bildern Paul Hönigers und Hans Baluscheks behaupten kann.

In seinen „Kohlenfuhren“ (Abb. 66) führt uns Baluschek an die äußerste Peripherie der Großstadt. Da sehen wir Arbeiterfrauen, Fabrikmädchen und Kinder Schlitten ziehen oder die Karren und Korbwagen, in denen die Koks- und Kohlensäcke liegen, vor sich herschieben. Die scharfe, kalte Winterluft hat die Gesichter und die Hände der Frauen rot gefärbt, und alle, ob groß, ob klein, ob jung oder alt sehen durchfroren aus. Mit eilenden Schritten bringen sie ihr



Abb. 69. Franz Skarbina: Abendliche Szene auf St. Pauli, Hamburg.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 71.)

Gefährt vorwärts, und die Bewegung der Gestalten ist ebenso anschaulich wiedergegeben wie die Einwirkung des Wintertages auf sie. Ehrlich und wahr ist hier die Natur abgeschrieben und die Mühsal im Leben der kleinen Leute geschildert worden. Die weiße Schneedecke hebt sich wirkungsvoll von dem im Hintergrund stehenden schwärzlichen schneebedeckten Fabrikgebäude mit den rauchenden Schloten ab. Die Menschen sind in unmittelbarer Nähe gesehen und so gemalt, als ob wir uns auf der Straße befänden und sie an uns vorübergingen. Das Werk enthält eigentlich einen mehr illustrativen Charakter und wäre in einer kleineren Ausführung vielleicht wirkungsvoller gewesen.

Mehr aus Freude an dem flimmernden Licht des Sommertages ist Kalckreuths „Straßenbild" (Abb. 67) entstanden, das uns mitten in das Treiben der Großstadt hineinführt. Um die schattigen Anlagen eines Platzes fahren die Wagen, und heller Sonnenschein liegt auf den Bäumen, beleuchtet grell die gelb und weiß getünchten Fassaden der Häuser und das Pflaster der Straße. Das Licht löst und hebt alle Umrisse auf, verwischt jeden bestimmten Eindruck, unterdrückt alle Einzelheiten, so daß nur noch farbige Flächen bestehen. Wie der Glanz der Sonne aufblitzt auf den Rädern und in den Speichen der Wagen, an den Fenstern und Balkonen, das ist in breiten Farbenstrichen wie in einer Momentskizze ausgedrückt. Das helle Grün der Bäume erscheint als eine breite Masse, die sich hellleuchtend von den dunklen Schatten unter den Laubkronen und in den Zweigen abhebt und einen natürlichen Gegensatz bildet zu der grell beschienenen Umgebung und den lichten, duftigen Sommergewändern der Damen.

Es ist dieses Bild völlig auf die Farbe gestellt, der Inhalt bedeutungslos. In anderen Werken finden wir im Gegensatz zu Höniger und Baluschek nun das Milieu der oberen Zehntausend dargestellt.

Hier muß man an die vornehmen Bilder eines Albert von Keller zuerst denken.

Aus einer sensiblen Farbenempfindung heraus ist seine elegante Damen- und Herrenwelt zu verstehen. Wie malt er den Duft der Toiletten, den Zauber, den die schlichte Vornehmheit der Dame auf uns ausübt, das Geheimnisvolle und die innerliche Nervosität der Frauennatur. Nicht ein Leben mühseliger Arbeit, sorgenvoller Entbehrungen spricht aus dieser dargestellten Sphäre der oberen Zehntausend, sondern ein Leben, das sich in raffiniertem Luxus aufreibt und das in ihm nicht einmal Sättigung und Befriedigung findet. Es sind meist bleichsüchtige Gestalten mit feinumränderten Augen, deren zarte Gesichtszüge, ebenso wie ihre schmalen weißen Hände den Wert des Lebens nicht in der Arbeit sehen, sondern im vornehmen Genießen. Diners, wo auf reich besetzten Tafeln die Kerzen leuchten, Zimmer in

vornehmster Ausstattung mit schwerseidenen Portieren, eleganten Chaiselongues, weichgepolsterten Sesseln, feinen Decken und Tierfellen, in gewählten Anordnungen und gesuchten Farbenzusammenstellungen scheinen für das Leben dieser Personen die einzig mögliche Umgebung zu sein.

Diese Werke sind nur aus Freude an den feinen Farbenzusammenstellungen, an dem dekorativen Arrangement des Raumes, an dem Reichtum und dem buntschillernden Glanze der Seidenroben und an dem des künstlichen Lichts gemalt worden; in der hier gegebenen, leider nur einzigen, Abbildung einer „Tänzerin" (Abb. 68) bekommen wir, wenn auch keine vollkommenes so doch immerhin eine Vorstellung von dem Kellerschen Frauentypus: das ist formvollendete Grazie und Eleganz in diesem geschmeidigen, sylphidenhaften Körper, der sich so anmutvoll in den Hüften zu wiegen weiß, das ist eine Sicherheit des Arrangements in dem faltenreichen Wurf des durchsichtigen Gewandes, in das die Tänzerin wohlberechnet ihre schlanke Gestalt hineingestellt zu haben scheint. Vergleicht man die Kellerschen Bilder mit denen von Baluschek und Höniger, so muß zugegeben werden, daß kein Schriftsteller die Gegensätze der heutigen Gesellschaftsklassen schärfer hätte schildern können, als diese Gemälde.

Eine weitere malerische Anregung aber bot für den Maler das Reich des künstlichen Lichts, des Abends, wenn die elektrischen Birnen glühen und ihr Licht im Kampfe mit dem der Gaslaternen liegt. Sie malen daher das Leben auf der Straße, das im Lichtschein blinkende Wasser unter hellbeleuchteten Brücken, erleuchtete Dampfschiffe; sie führen uns in die Theater oder den Circus, stellen die Tänzerin auf der Bühne dar, sie holen sich ihre Stoffe in den festlich erleuchteten Ballsälen oder aus dem gemütlichen Familienzimmer, wo man häuslich um den Tisch beim Scheine der Petroleumlampe beisammensitzt. Alle diese Gemälde beweisen, daß es der modernen Kunst hauptsächlich auf Lichtprobleme und auf die Schilderung von Zuständen, auf eine objektive Berichterstattung ankommt. Aber auch in diesen, in rein malerischer Beziehung gewiß interessanten Bildern ist das Leben der Zeit wiedergegeben worden.

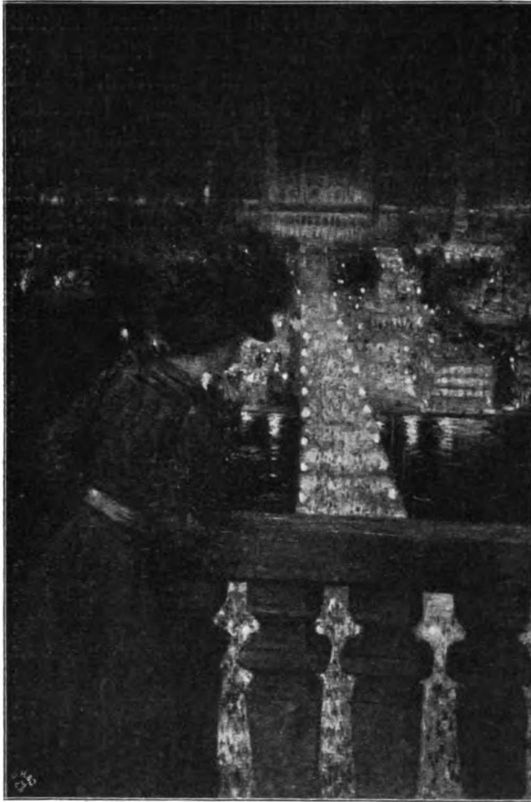
In kleineren Bildern, die recht gut den Zweck erfüllen, das Heim zu schmücken, malt Franz Skarbina die Welt des künstlichen Lichts in farbensatten Kabinettstücken. Sie sind wirklich entzückend gemalt, diese abendlichen Szenerien, so z. B. „Auf St. Pauli in Hamburg" (Abb. 69).

Das Licht der elektrischen Lampen verscheucht das Dunkel des Abends, ruft, ein Zauberer, das Leben zurück, und in den gebrochenen Lichtern erscheinen die Dinge wie Schattengestalten: Der schnell dahin-



Abb. 70. Franz Skarbina: „De quoi écrire."
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.
(Zu Seite 72.)

fahrende Omnibus, die müden Gäule vor den Droschken unter den dunklen Bäumen, das mit sich selbst noch unschlüssige Liebespaar. Ganz zwanglos, als ob es nicht anders sein könnte, ist alles gemalt; jede Gestalt gehört in diese Szenerie hinein. Obwohl nur die Lichter und Schatten gegeneinander abgewogen sind und dem Künstler eine Erzählung fernlag, so erzählt er doch unendlich viel. Das pulsierende Leben der Jetztzeit, das nie rastet und stillsteht, ob der Morgen graut oder das nächtige Dunkel sich über die Stadt senkt.


Abb. 71. Franz Skarbina: Blick vom Eiffelturm. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 72.)

In vielen anderen Bildern, wie in „De quoi écrire“ (Abb. 70), „Blick vom Eiffelturm“ (Abb. 71) hat Skarbina ähnlich luminaristische Reize geschildert. Das farbige Licht der Gaslampen im Café, den bunten, feenhaften Zauber der nächtlichen Beleuchtung der Pariser Weltausstellung, den ein Herr und eine Dame von der Höhe des Turmes genießen. Das letzte Bild zeigt tieftonige satte Farben; in breiten Flecken ist der Eindruck in seinem märchenhaften Glanze auf die Leinwand gebannt.

Solche Werke auch haben andere Künstler oft gemalt, eins aber steht unter denen des Luminismus einzig da: Skarbinas „Allerseelen“ (Abb. 72). Mitten in der Großstadt, umgeben von hohen Häuserzügen, liegt ein Kirchhof. In langen Reihen Grab an Grab, über und über mit Blumen bedeckt, in brennendem Kerzenglanz erstrahlend. Draußen ist es Herbst, entblättert stehen schon die Bäume, und die weißen Kreuze und Steine „ragen hoch in stummer Trauer“. Der rotgelbe Schimmer der flackernden Kerzen, der Kampf der Lichter mit der verdämmernden Helligkeit des Tages, das Spiel der rötlichen Reflexe, die über die schwarzen Gewänder der trauernden Gestalten, die vornehmen bleichen und ernsten Gesichter, die weißen marmornen Grabmäler gleiten, ist von einem einzigen Eindruck. Die Besucher der Gräber, die in ernster Andacht den Verstorbenen eine Gedächtnisfeier darbringen, sind ganz versunken in ihr Liebeswerk und wissen nicht, daß sie belauscht werden, daß ihre liebende Trauer das Auge eines Malers erfreute.

Ein koloristisch fein empfundenes Werk, das mit dem Skarbinas jeden Vergleich aushält, ist Friedrich Kallmorgens „Frühmorgen“ (Abb. 73). Wie geschickt ist das Leben der Dampfbote auf dem Wasser gegeben, man fühlt wie die Räder die Wellen erregen. Der grelle Schein, der vom Ufer her das Wasser mit Licht und Glanz erfüllt, die in ihm ruhenden Tonwerte der in Halbdunkel gehüllten Dampfer mit ihrer Last schweigsamer Menschen — das ist von seltener Tiefe der Empfindung und Auffassung. Und wie kontrastiert zu der satten Farbenpracht das harte Los dieser Menschen, die noch im Dunkel der Nacht an die Arbeit müssen und für die der Zauber des

Lichtes nicht vorhanden ist! Kallmorgen gab uns mit diesem Werke ein koloristisches Stimmungsgemälde, das wir wegen seiner



Abb. 72. Franz Skarbina: Allerseelen. (Zu Seite 72.)

Farben, der malerischen Kontraste und der raffinierten Behandlung als in der modernen Kunst einzig dastehend bezeichnen müssen. Es verdienen hier auch noch Lesser-Ury, Carlos Grethe und Raoul Frank genannt zu werden durch koloristisch wirksame Bilder.

In Richard Winternitz haben wir einen jüngeren Künstler, der uns ein Trio oder ein Quartett bei Kerzenbeleuchtung schildert. In diesen Werken ist alles



Abb. 73. Friedrich Kallmorgen: Frühmorgen. Dresdner Ausstellung 1901. (Zu Seite 72.)

länder entlehnt, einem Gabriel Metzu oder einem Terborch. Man malt das Licht, das den schneeigen Nacken, die entblößten Schultern und die zarten Roben der jungen Mädchen überhaucht, die am Flügel musizieren, wie in Bildern Ernst Opplers, oder vor dem Spiegel das Haar ordnen, wie in dem Gemälde von Ludwig Herterich (Abb. 77), das aus einem intimen Naturstudium hervorgegangen ist, wie die Wiedergabe des glänzenden gelblichen Seidenstoffes zeigt. Dekorativ elegant ist die Gestalt posiert und alles Nebensächliche vermieden. Die Doppelansicht des jungen Mädchens ist so wirkungsvoll, daß man nicht weiß, was man zuerst bewundern soll, den Wohllaut der geschmeidigen Rückenfigur, die duftige Farbe des Kleides, den Goldton des Nackens oder die dunklen, verlangenden Augen des zurückgespiegelten Gesichts.

Gleichwertig ist ein farbenduftiges Bild Herterichs: „Abschied" (Abb. 78), das durch die geschickt abgewogenen Tonmassen, den feierlichen Ernst der Auffassung ungemein anziehend wirkt.

Andere Künstler, denen das Stoffgebiet des wirklichen Lebens zu trivial erscheint, suchen die Biedermeierzeit auf und tragen einen feinen Humor in das Gemälde hinein, z. B. Hans Borchardt, der in Bildern wie „Das Zwiegespräch" (Abb. 79) und „In der Thür" (Abb. 80) geschmackvolle Bilder von dekorativer Wirkung schuf. Die Farben sowie die altmodische Tracht des Bratenrockes der Herren und die kleinstädtische Frisur der Damen muten freilich altertümlich an, doch ist das äußere Kleid nur aus Vorliebe an jener mehr malerischen Tracht gewählt worden, und der Inhalt, der von einer Erzählung absieht, ist in moderner Weise als ein Stimmungsbild unter rein

auf Licht und Schatten hin verteilt und aus beiden der Kopf herausmodelliert, und ganz vortrefflich versteht es der Künstler, uns den Zauber der Musik in den Farbenstimmungen seines Gemäldes mitempfinden zu lassen (Abb. 74).

Sieht man von den immer wiederkehrenden Schilderungen des eleganten Lebens, wie es sich in den Salons, in den Bädern, auf der Straße, im Theater, in den Cafés in seiner bunten Farbenwelt äußert, ab, so sind unsere Künstler um Stoffe geradezu verlegen. Mit Freuden ist immer wieder Mutter und Kind als ein billiger Vorwurf dargestellt worden, wie in dem Werke Hugo Vogels der Berliner Nationalgalerie, das eine vornehm heitere Auffassung zeigt, oder in denen von Carl Bantzer (Abb. 75) und Julius Exters (Abb. 76), die das Glück der jungen Mutter zu einem Stimmungsbilde gestalten und jene in den Zauber flimmernden Lichts einhüllen. In anderen Werken werden die Motive den Bildern der Nieder-

koloristischen Gesichtspunkten wiedergegeben worden.

In der Wiedergabe der Erscheinungswelt der Dinge sind also Liebermann, Uhde, Dettmann, Skarbina, Exter, Kuehl, Kalckreuth, Kallmorgen u. v. a. durchaus neu, sowohl, was Inhalt wie Technik betrifft. Ihr Realismus ist aber keine photographische Niederschrift oder gar eine Abbildung, die nur Thatsachen konstatieren will, sondern das Kunstwerk ist unter höheren, rein künstlerischen Gesichtspunkten zu stande gekommen. Es gehört zweifellos ein feingebildeter künstlerischer Sinn dazu, sich in diese Bilder hineinzusehen. Es sind eben diese Darstellungen keine naturwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Bildertafeln, sondern die Natur ist durch ein Temperament gesehen und es ist eine Auffassung über dieselbe; bei allem Wirklichkeitssinn stehen die Werke doch über dem Wirklichkeitsbilde, da ihre Schöpfer eben in ihren Bildern künstlerische Farben und Formen und ein Stück des die Welt verklärenden Lichts malen. Die Bezeichnung dieser Kunst als die realistische ist nicht genau zutreffend, da in der Art der Wiedergabe der Natur die künstlerische Konzeption und die Idee mitbestimmend waren, und die Wirklichkeit durch die poetische Auffassung oftmals idealisiert wurde.

* * *

Die schönste Verbindung von Realismus und Idealismus hat nun die moderne Malerei in der religiösen Kunst erfahren. Was die Reichhaltigkeit ihrer Produktion betrifft, so tritt sie freilich hinter der Landschaftsmalerei zurück. Das religiöse Bild war bis zu dem Auftreten eines Menzel, Liebermann und Fritz von Uhde an den traditionellen Geist gebunden, und alle Werke wurden im kirchlichen Stile geschaffen. Als das Schönheitsideal der Kirchenmaler, die nach den Klassizisten und Romantikern thätig sind, kann man für die Gestalt Christi und die Heiligen die Zeichnung, den schönen Schwung der Linie, das typisch regelmäßige Gesicht, faltenreiche Gewänder und glatte, schöne Farben bezeichnen. Es sind dies Menschen, die nie und nirgends gelebt haben, blutlose Schemen.

Eduard von Gebhardt suchte dieser religiösen Malerei neues Leben zuzuführen. Er wollte die verschiedenen Parteien versöhnen, der Kirche dienen, aber auch dem Rationalismus gerecht werden. Er blieb der kirchlichen Tradition in der Behand-



Abb. 74. Richard Winternitz: Quartett. Berliner Sezession 1901. (Zu Seite 74.)

lung des Stoffes und der Komposition treu und fand häufig sein Vorbild in vergangenen Tagen. Modern aber wurde er dadurch, daß er den Protestantismus durch das Kostüm der Lutherzeit und den kritischen Sinn durch einen neuen Christus- und Aposteltypus gewinnen wollte. Indem Gebhardt den Typus des seelisch leidenden, gottergebenen Dulders, den asketischen Propheten schuf und Jesus mehr als Menschen und in bewußtem Gegensatz zu den landläufigen Typen der Nazarener und der aus ihrer Schule hervorgegangenen Düsseldorfer darstellte, trug er dem kritischen Geiste Rechnung. In den Köpfen seiner Heiligen und Apostel wählte er gleichfalls reale Typen von grober, fast rechteckiger Schädelform. Nur fehlte diesen meist vorzüglich durchmodellierten Köpfen, abgesehen von den Gestalten des „Abendmahls" und einiger anderer Werke, die Wärme inneren seelischen Lebens. Der fromme Glaube und die innere religiöse Überzeugung sind einer äußerlichen Augensprache und sich oft wiederholenden Gesten gewichen.

Was die Komposition der Werke betrifft, so lehnt sich der Künstler an die guten alten Vorbilder an. Sie ist stets wohl überlegt und zum Teil von gutem Geschmack und hält dadurch, wie sein „Abendmahl", den Vergleich mit den Meisterwerken der Renaissance aus. Als Maler bezeichnet er freilich in technischer Beziehung keinen Fortschritt, da er sich von den Vorbildern und dem Galerieton nicht immer hat befreien können, und wo er malerische Wirkungen erstrebte, ist er bisweilen äußerlich. So kehrt in seinen Bildern der schöne Faltenwurf immer wieder, den er im Atelier so gut um die Gestalten geordnet, oder, wie in seinen beiden „Kreuzigungen" und der „Himmelfahrt Christi" (Abb. 82), dekorativ-barock über die Figuren ausgebreitet hat. Man muß das künstlerische Ringen Gebhardts anerkennen, ohne doch in seiner religiösen Malerei die Lösung ihrer Probleme zu finden.



Abb. 75. Carl Bantzer: Mutter und Kind. Dresdner Ausstellung 1901. (Zu Seite 74.)

Die beste Arbeit ist sein „Abendmahl" (Abb. 81), das im Jahre 1870 für die religiöse Malerei wegen der psychologischen

Behandlung des Thomas Aufsehen erregte. Realismus und Idealismus sind hier glücklich vereint.

Um Christus herum sitzen an der Tafel die Jünger, ihrem Alter nach zwischen dem Jünglings- und Greisenalter. Jesus ist der geistige Mittelpunkt. Er hat die Worte gesprochen: „Einer unter euch wird mich verraten“, und unter ihrem Banne befindet sich nun die Tischgesellschaft.

Die stille Resignation, die in dem ausschauende Judas Ischariot ein nichtswürdiger Verräter ist. Man hat eher das Gefühl, daß die Bekümmernis der Tafelrunde ihm peinlich ist, und daß es für ihn das Beste sein wird, sich geräuschlos zu entfernen.

Das, was ein Lionardo da Vinci inhaltlich so einzig dargestellt hat, die gewaltige Erregung und die Entrüstung über die fluchwürdige, verräterische That eines ihrer Angehörigen, ist hier einer stillen inneren Erregung und Trauer gewichen,



Abb. 76. Julius Exter: Mutter und Kind. (Zu Seite 74.)

schmerzerfüllten Gesicht Jesus liegt, hat sich auf die übrige Gesellschaft übertragen. Die einen schauen den Heiland ungläubig fragend an, ein anderer naht ihm bekümmert, der Nachbar zur Linken ist in stilles Nachdenken versunken, ein dritter versucht Trost zuzusprechen dem, der zu Thränen erschüttert ist und sein Antlitz verbirgt, und der Apostel am Ende der Tafel ist von stillgrimmer Wut erfaßt und ballt die Faust. Jeder einzelne Kopf ist eine fein durchmodellierte Erscheinung, nur käme man schwerlich auf den Gedanken, daß der aus dem Bilde her- und der dramatisch leidenschaftliche Accent fehlt diesem Werke.

Während dieses Werk kein bestimmtes Zeitkolorit aufweist, ist in der „Kreuzigung Christi“ (aus dem Jahre 1873) die Begebenheit nach Deutschland verlegt worden. In diesem Werke haben wir einen echten Gebhardt vor uns; der Künstler will die religiöse Szene getreu illustrieren, gleichzeitig durch ihre Verlegung in das deutsche Mittelalter neu sein und durch eine dekorative Behandlung des Stoffes eine künstlerische Wirkung erzielen.



Abb. 77. Ludwig Herterich: Vor dem Spiegel. Münchener Sezession 1901.
(Zu Seite 74.)

Das Gleiche möchte ich von der „Himmelfahrt Christi“ (Abb. 82) behaupten, die wie ein gestelltes „Lebensbild“ wirkt. Da sind alle Figuren sorgfältig für sich studiert, die Köpfe durchmodelliert, Gewandstudien gemacht, die Gruppen aufgebaut und geordnet. Für die symbolische Gestaltung eines Wunders wirken aber diese gestellten Gruppen unmöglich und innerlich unglaubwürdig, wofür die Hände, die hier offenkundig charakterisieren sollen, sowie die Blicke ein Beweis sind. In guter Haltung kniet in der Mitte ein Jünger, faßt in die wohlgeordneten Falten seines Gewandes und erhebt in bedächtiger Pose die Rechte. Der aufrechtstehende Greis bewahrt trotz des überwältigenden Wunders den äußeren Anstand des frommen Kirchenbesuchers oder katholischen Geistlichen und legt die Hände sorgfältig aneinander. Wie die Männer und Frauen Jesus nachschauen, ist wohl kaum weniger äußerlich; ihre starren, gleichförmig aufgerissenen Augen wirken monoton. In der am Boden liegenden ohnmächtigen Gestalt mit dem Gebhardtschen dekorativ wirkenden Mantel, in den vom Licht geblendeten, knieenden Aposteln und den aufrecht stehenden Figuren sollten die Grade der Wirkung des Wunders geschildert werden. Dadurch, daß Christus mitten aus der Gesellschaft, die ihn umstand, plötzlich in einer Lichtwolke emporschwebt, wird Gebhardt dem Wunder der Himmelfahrt gewiß gerecht, aber der Eindruck dieser Begebenheit wirkt nicht überwältigend, da die leidende Gestalt des Erlösers eher Mitleid erweckt, was der Vorstellung von der göttlichen Kraft und Majestät widerspricht. Diese Szene erforderte einen über das irdische Leid triumphierenden Gott, und mir will es scheinen, als ob Gebhardt

nicht den Erlöser, sondern den Erlösten dargestellt hat. Diese Auffassung ist eine durchaus moderne, und darum, daß Gebhardt sich von der Tradition zu befreien suchte, hat er in der religiösen Kunst bahnbrechend gewirkt.

Als seinen Nachfolger muß man Fritz von Uhde betrachten, der rücksichtsloser als Gebhardt keine Versöhnung zwischen Inhalt und Form erstrebte und jedes Idealisieren aufgab.

Wie die großen Meister der Vergangenheit Christus und die Heiligen in dem Zeitkostüm darstellten und den Heiland unter sich wandeln sahen, ja seine Gestalt ihrer Zeit anpaßten, ebenso Uhde. Dadurch mußte der Künstler religiöse Gemälde schaffen, in denen der soziale Geist der ersten kommunistischen christlichen Gemeinden sich findet, der dem der Gegenwart innerlich verwandt ist. Sein Christus ist der Heiland der Armen und Enterbten, ein blonder Germane aus unseren Tagen, und seine Gesellschaft sind Bauern und Handwerker.



Abb. 78. Ludwig Herterich: Abschied. (Zu Seite 74.)

Wir bewundern die Dichtungen Homers, die Dramen Shakespeares, wir lesen Hermann und Dorothea immer wieder gern, weil hier in der Gestaltenwelt der Vergangenheit menschliches Glück und Leid in lebensvoller Wahrheit geschildert wird, und die Größe eines Kunstwerkes liegt allein darin begründet, daß es ein Spiegelbild menschlichen Fühlens und Denkens ist, in dem das Zeitkolorit als etwas Zufälliges erscheint.

Eduard von Gebhardt ist in seinen Werken stets ein Illustrator der Bibel, Uhde aber ist nur durch ihren Geist angeregt worden und hat Werke geschaffen, die mit der Illustrationskunst so gut wie nichts zu thun haben. Ein Werk, wie „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast . . .“ ist eine völlige neue Dichtung. Es ist die Stube einer Bauernfamilie dargestellt, um den großen Tisch, auf dem die dampfende Schüssel mit dem Mittagsessen steht, ist die Familie versammelt, das Tischgebet wird gesprochen: „Komm, Herr Jesu, sei unser Gast und segne, was du uns bescheret hast.“ Glaubensinnigkeit liegt auf allen Gesichtszügen: der wirkliche Glaube, daß der Heiland das bescheidene Mittagsmahl segnen wird, — und nun scheinen jene Worte der Bibel zur Wahrheit werden zu wollen: „Wahrlich, ich sage euch, wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter ihnen!“ Der Heiland ist in diesen Familienkreis getreten, um an dem Tische Platz zu nehmen. Der tiefe Glaube des einfachen Volkes, das sich eins weiß mit seinem Gott und

ihn sich so gern verkörpert denkt, konnte nicht schöner geschildert werden. Mitten in seinem Volke, als die sichtbare Gestalt, an deren Macht alle glauben, steht er da; und die Gestalt Christi ist in dieses Werk so großartig hineingesetzt worden, daß man sie sich gar nicht wegdenken kann, ohne dem Werke seinen geistigen Mittelpunkt zu nehmen.

Uhde hat für seine Gestalten im Gegensatz zu Gebhardt auf ein historisches Gewand verzichtet — es ist kein altes und kein modernes, aber ein Kleid, das die Zufälligkeiten der Alltäglichkeit und des Gebrauches so zeigt, daß es überzeugungswahr wirkt.



Abb. 79. Hans Borchardt: Zwiegespräch. (Zu Seite 74.)

Aus dem Geiste der Bibel heraus ist auch die „Bergpredigt“ (siehe Einschaltbild S. 84 u. 85) neugedichtet worden. Jesus hat auf seiner Wanderung auf einer Bank unter freiem Himmel Platz genommen, und Bauern, Feldarbeiter, Weiber und Kinder gruppieren sich um ihn, seinen Worten zu lauschen. Er spricht zu ihnen, ein Mensch zu Menschen: sein Auge leuchtet, die geöffneten Lippen beben, und mit den Händen bekräftigt er seine Worte. Das ist die Gestalt eines Wanderpredigers, der ganz erfüllt ist von seinem Stoffe, den er mit tief-innerer Begeisterung vorträgt. Welchen Eindruck übt aber diese Predigt auf die zuhörende Gemeinde aus! Stilles Insichversunkensein, schwärmerische Andacht, Ergriffenheit lesen wir in den Mienen von alt und jung. Fast wie eine Mahnung, wie ein Vorbild für Geistliche erscheint dieses Werk, es dem großen Gottesgelehrten nachzuthun, so zündend Rede und Wort zu gestalten, daß ein jeder innerlich erbaut und ergriffen ist und nicht etwa das gesprochene Wort bereits an der Kirchenthür verhallt. Ohne irgend welchen kirchlichen Apparat ist dieses Werk gemalt: Jesus Christus als der Prediger seines Volkes, das ist das Thema. Neu, wie in seinem Inhalt, ist das Werk auch in seiner Technik, da wir hier eine erste Leistung des Pleinairismus vor uns haben.

Noch auf ein anderes Werk dieses Künstlers möchte ich hier hinweisen: den „Abschied des jungen Tobias vom Elternhause“. Wenn in der schlichten Einfachheit Größe liegt, dann gilt das in allererster Linie von diesem Werke. In einem Garten ein schlichtes Bauernhaus, unter den zartknospenden Bäumen ein Elternpaar; der bejahrte Vater stützt sich auf seinen Stock, und die Mutter steht, mit gefalteten Händen, tiefinnerlich bewegt da. Beide schauen in stillem Schmerz einem Knaben nach, der von ihnen Abschied genommen und zum ersten Male, das Ränzel auf den Rücken, den Schritt in die weite Welt wagt. Es ist ein Knabe von etwa vierzehn bis fünfzehn Jahren. Mit jugendlicher Leichtigkeit geht er dahin; aber eine bange Empfindung

erfüllt ihn und noch einmal schaut er sich nach seinen Eltern und dem Vaterhause um, das er für lange Zeit verlassen soll. Ihm hat sich der Engel des Herrn als ein lieber Gefährte in lichtem, weißem Kleide zugesellt, der Tobias wie einem guten Kameraden das Geleit gibt, und der anhängliche Haushund läuft noch ein Stück des Weges mit. Wie deutsch ist dieses Werk empfunden! — So hat mancher Vater und manche Mutter thränenfeuchten Auges dem in die Fremde wandernden Sohne nachgeschaut, bangend, ob sie ihn einst wieder sehen würden, und so haben wir alle als Jünglinge schmerzbewegt das elterliche Haus verlassen. Das ist eine malerische Schöpfung voll tiefer Poesie und von echtem christlichen Geiste. Wirkliches Leben aber ist in der sonnigen Heiterkeit der Natur geschildert; und wenn dieses Werk als ein Ausschnitt aus der Natur erscheint, so ist doch jede Figur mit feiner Überlegung aufgefaßt: die lichte Frühlingslandschaft mit den zartknospenden Bäumen, ein Symbol der Hoffnung und des heranwachsenden jungen Lebens, bildet einen schönen Gegensatz zu dem Alter, das die Härten des Lebens so reichlich gekostet hat. Und die Kleidung der Dargestellten in den nüchternen Farben erscheint so zufällig und alltäglich.

Rein malerisch genommen haben wir in diesem Werke nur farbige, in ihren Gegensätzen wohlerwogene Werte, und man weiß schwerlich zu sagen, was den Künstler mehr gereizt hat: das rein Malerische des Gegenstandes oder die Poesie seines Stoffes. Wenn man als „klassisch schön" die glückliche Harmonie zwischen Inhalt und äußerer Form bezeichnet, so haben wir in diesem Werke gewiß eine Meisterschöpfung. Moderner Geist lebt in der geistigen Auffassung des Stoffes. Rein menschliches Empfinden wird uns allezeit verehrungswürdig, ja, heilig erscheinen; nicht im verzückten pathetischen Augenaufschlag, nicht im frommen Mienenspiel und in der gefalteten Hand, nicht im Heiligenschein, frommen Marterwerkzeugen und in sonstigen Attributen der Kirchenbilder liegt die Heiligkeit, sondern in der tiefinnerlichen Reinheit und Wahrheit der menschlichen Empfindung.

Uhde lehrt, wie Rembrandt, daß es nicht auf die äußere formale Schönheit, sondern auf die innere sittliche Lauterkeit ankommt. Wie aus neuem Geist geboren erscheint diese Kunst der Gebhardts gegenüber. Uhde ist tiefinnerlich. Die Menschlichkeit des Nazareners und die große Liebe, die er lehrte und die ihn erfüllte, die von der modernen Forschung anerkannt und in dem praktischen Christentum heute gefördert wird, das ist das Thema der Kunst unseres Uhde. Die Gebildeten stehen der Kirche vielfach gleichgültig gegenüber, und die große Masse ist indifferent; die



Abb. 80. Hans Borchardt: In der Thür. (Zu Seite 74.)

humanistischen Lehren der Christuslehre aber erfüllen heute noch die Herzen mit Begeisterung. Freilich: der fromme blinde Glaube an das Wunder und an das Mystische ist vielen geschwunden, und man hat, wenn überhaupt, nach natürlichen Erklärungen gesucht.

Ebenso hat Uhde das Wunder des Überirdischen entkleidet, so in der „Verkündigung an die Hirten" (Abb. 83), und die Begebenheit rein malerisch und als ein wirkliches Geschehnis aufgefaßt.

Ihn regte als Maler dasselbe Motiv an, wie Rembrandt: das geheimnisvolle Licht, das aus den Wolken plötzlich hervorbricht, die dunkle Nacht erhellt und die Hirten bei der Schafherde auf der Erde aufschreckt. Rembrandt stellte aber in seiner Komposition das Wunder dar, denn dort eilen Hirt und Herde entsetzt vor den himmlischen Heerscharen davon. In der Schöpfung Uhdes aber schauen die Hirten dem Licht mit ehrfurchtsvollem Vertrauen entgegen. In der Schöpfung des Niederländers ist eine überirdische Begebenheit, das Unbegreifliche, dargestellt, in Uhdes Gemälde wird es zu einem natürlichen Vorgange. Dunkle Nacht liegt über den Feldern und Hügeln, Wolken bedecken den Himmel, hie und da blinkt ein Stern hindurch, da plötzlich teilen sich die Wolken, ein heller Lichtschein fällt hernieder, die Hirten, die an dem Hügel lagen, erwachen, stehen auf, schließen sich enger zusammen und schauen in das Licht, das das Dunkel der Nacht durchbricht, hinein. Und von der Höhe des Berges schreitet, vorsichtig sein langes, weißes, faltenreiches Gewand mit der Hand anmutig schürzend, der Engel hernieder, der ihnen die frohe Botschaft verkündet. Gläubig nehmen sie diese frohe Botschaft auf, Demut, Ehrfurcht, schwärmerischer Glaube liegt in ihren Blicken, eine Erfüllung sehnsüchtiger Wünsche in allen Gesichtern. Das Evangelium wird den Armen gepredigt, sie sollen von ihrem Leid befreit werden. Eine soziale Botschaft ist es ja, von der die Bibel berichtet, und aus moderner sozialer Auffassung ist sie hier wiedergegeben und spielt sich bei armseligen Bauern ab. Die Poesie des Lichts ist in diesem Werke ergreifend und durch die glückliche Verteilung von Licht und Schatten gesteigert. Von oben herniederstrahlend umfließt das Licht vom Rücken her die Gestalt des Engels, und setzt sein beschattetes Gesicht in Gegensatz zu der hellbeleuchteten Hirtenschar, deren Köpfe und Oberkörper



Abb. 81. Eduard von Gebhardt: Das Abendmahl.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 76.)

durch den scharf auffallenden Schein plastisch herausmodelliert werden. Wie ein verklingender Ton gleiten dann die Lichtstrahlen über den Hügel, über die Schafherden, die man halb sieht, halb ahnen muß, hinweg und verlieren sich in dem nächtlichen Dunkel der Landschaft, die vor all dem Glanz fast verschwindet.

Es ist fast stets die geschickte Lichtführung, die den Vorgängen in Uhdes Werken die Verklärung gibt, und er bedient sich wie sein großes Vorbild Rembrandt auch häufiger der künstlichen Beleuchtung, wie z. B. in der „Grablegung Christi“ (Abb. 84). Aber dieses Licht ist kein geheimnisvolles, sondern es ist wohl motiviert. So fällt von der leuchtenden Fackel ein greller Schein auf die Köpfe, die Kleider und besonders stark auf den Körper Christi, der dadurch zum hellbeleuchteten Mittelpunkte der Darstellung wird. Dabei ist die Verteilung des Lichtes so geschickt, daß das Charakteristische eines jeden Kopfes klar zum Ausdruck kommt. Es ist eben der große Vorzug in der Kunst eines Uhde, daß er die Naturwahrheit der sachlichen Darstellung mit der höheren poetischen Auffassung in Einklang zu setzen weiß.



Abb. 82. Eduard von Gebhardt: Himmelfahrt Christi.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 78.)

Im Sinne Uhdes zu wirken, haben viele Künstler versucht, ohne das große zeitgenössische Vorbild erreicht zu haben. Welche Künstler man aber auch nennt, ob Walther Firle, Ernst Zimmermann, immer ist es eigentlich Uhdes Geist, der in ihrer Kunst lebt. Sie vermögen, unselbständigere Naturen, nicht seine bestimmte Sprache zu sprechen, und Firle sucht bisweilen wohl gar dadurch nach einem Ausweg, indem er, eine mehr eklektische Natur, bei seinen Zeitgenossen Anleihen macht und die Technik mit den Anforderungen der Kirche zu versöhnen sucht.

Dagegen sind andere Künstler, wenn auch von Uhde beeinflußt, doch eigene Wege gegangen, wie Ludwig Herterich, Arthur Kampf und, um auf einen Jüngeren hinzuweisen, Louis Corinth, der eine Reihe religiöser Gemälde geschaffen hat von einem derben Naturalismus des Inhalts, wie der äußeren Form. In Fritz von Uhde haben wir eine mehr lyrische, in Louis Corinth eine sinnlich-physisch empfindende Natur. In seiner „Kreuzabnahme“ (Abb. 85) kam es ihm nicht auf die herkömmliche Komposition an, die den Kalvarienberg mit dem herabgenommenen Leichnam, den trauernden Verwandten und

Freunden schildert, sondern einem Ausschnitte aus einer großen Komposition gleicht die Darstellung, und die abgeschnittenen Ecken des sonst rechteckigen Bildes sind so richtig empfunden, daß man fast meinen möchte, wie aus Stein gehauen, vor sich hin, Johannes hält sich das Kinn, als wollte er so den innerlichen Kampf des Schmerzes zurückhalten, verbergen und unterdrücken. Ein anderer Jünger, dessen Kopf eine abschreckende Häßlichkeit zeigt, schaut mit blöden und verglasten Augen auf Jesus, als könne er gar nicht begreifen, daß der große Prophet wirklich tot sei, und nur Maria Magdalena, die den Körper Christi umfangen hält und sich an ihn preßt, ist aufgelöst vor Schmerz und verbirgt ihr Antlitz, alles um sich her vergessend.

Alles in der kirchlichen Malkunst Traditionelle hat diese Komposition abgestreift und den erschütternden Vorgang rein menschlich und historisch aufgefaßt. Man möchte meinen, die vier Personen um den toten Christus seien seine nächsten Anverwandten, die Mutter, die Brüder, die Schwester oder die Braut, die als die Einzigen um den Ermordeten trauern. Eine weibliche Figur im Hintergrunde sowie die Schächer am Kreuz und die Kriegsknechte sind nur der Vollständigkeit wegen hinzukomponiert.

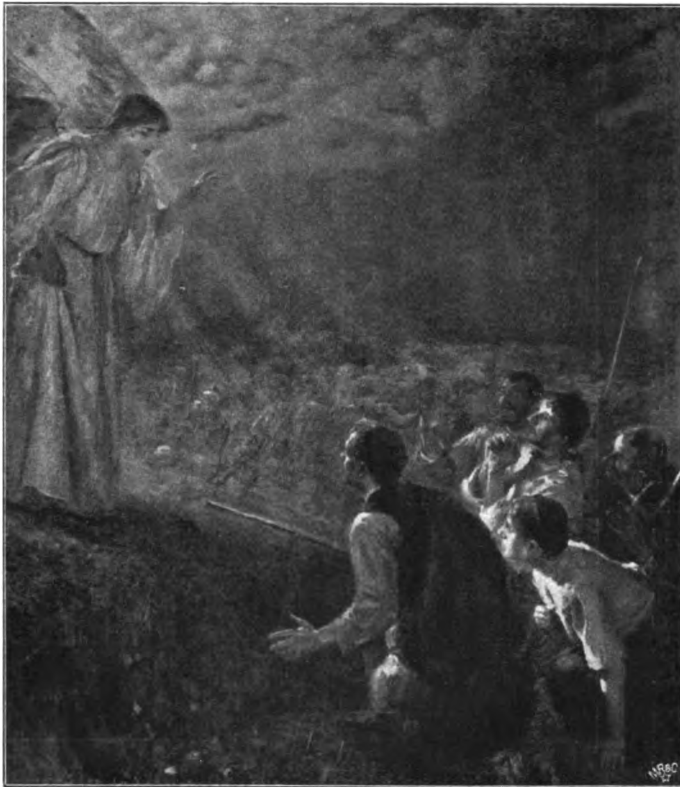


Abb. 83. Fritz von Uhde: Verkündigung an die Hirten.
Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 82.)

es sei die Darstellung nur der obere Teil eines größeren Gemäldes. Christus ist mit allen Merkmalen des Schreckens, den der tote Körper hat, in grausenerregender Wahrheit gemalt worden, starr, steif und tot; das geronnene Blut klebt ihm im Gesicht und an den Händen. Die Getreuen, die ihn in Tücher zu hüllen bereit sind, erstarren vor Schmerz fast zu Stein: alles Blut ist aus ihren Gesichtszügen gewichen, so groß, so überwältigend ist der innerliche Schmerz, unfähig, ja, ohnmächtig, sich äußerlich auszudrücken und widerzuspiegeln. Maria, die in richtiger historischer Würdigung als eine Frau in vorgerückten Jahren dargestellt ist, starrt,

Wie Uhde, so hat sich auch Louis Corinth von allen akademischen Regeln losgelöst, ja, setzt sich mit Absichtlichkeit in Gegensatz zu der kirchlichen Schönmalerei. So erklärt sich auch, daß er dem Anmutigen und Gefälligen aus dem Wege geht und geflissentlich das Häßliche an seine Stelle setzt; er wirkt dadurch oftmals abstoßend, ja, geradezu brutal und malt Bilder, die nur für starke Nerven berechnet zu sein





Fritz von Uhde: Die Bergpredigt.
Photographieverlag der Photographischen Union, München. (Zu Seite 80.)

scheinen. Gleichwohl ist er von einer großen Kraft des Ausdruckes, und er versteht es, Gegensätze scharf zu charakterisieren: wie Leid, Mitgefühl, Angst und Schrecken, und die Farbe ist ihm das beste Mittel, die krasse Wahrheit wiederzugeben. Die Kunst eines Matthäus Grünwald, des Meisters von Aschaffenburg, ist in der Kunstgeschichte längst heilig gesprochen worden, und das kann für Louis Corinth ein Wechsel auf die Zukunft sein, den heute freilich das große Publikum „zu Protest gehen lassen“ würde.

In einem anderen Werke der jüngeren Kunst stellt Max Slevogt den „Verlorenen Sohn“ (Abb. 86) dar, ein soziales Bild Großstadt unter den verlockenden Namen „Zu den drei Orientalinnen“ oder „Zu den fünf Cirkasserinnen“, findet, das andere einen innerlich gebrochenen Menschen, einen Paria der Gesellschaft, in einer dunklen Scheune. Im Mittelbilde findet die Begegnung zwischen Vater und Sohn im Elternhause statt. Beide Flügel bilden in der farbigen Behandlung einen fein ersonnenen Gegensatz: die ausgelassenste Daseinsfreude, die im Schlemmen mit liederlichen, feilen Dirnen einen ekelerregenden Anblick gewährt, ist in grellen Farben gemalt, während der arme Sünder in tiefdunkler Nacht in einer Scheune kauert. Das Licht des Tages liegt über

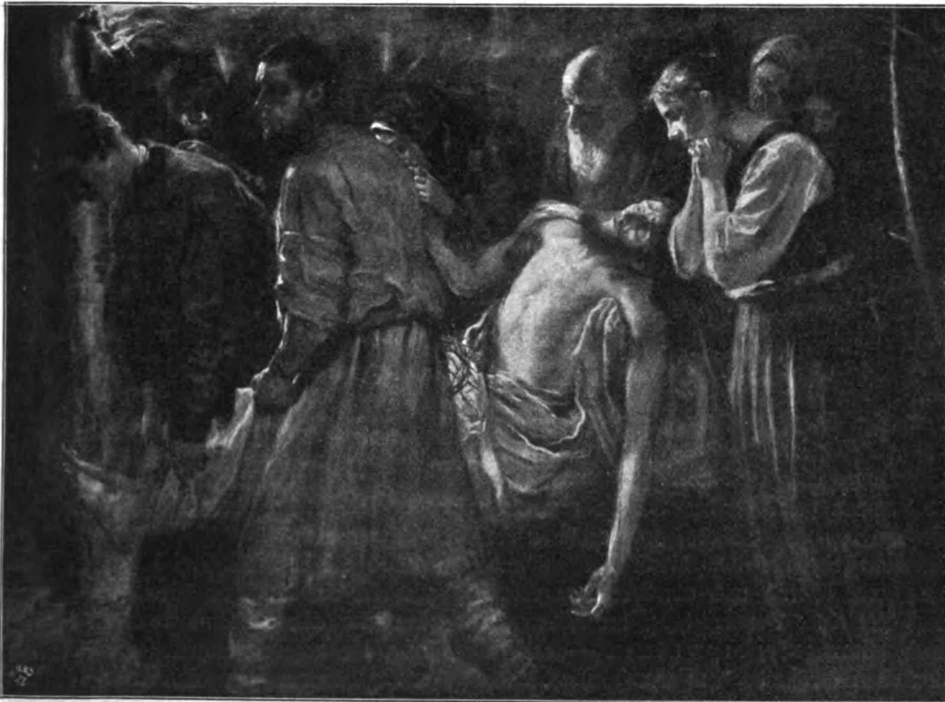


Abb. 84. Fritz von Uhde: Grablegung Christi.
Copyright 1895 by Photographische Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 83.)

unserer Tage von einer geradezu erschütternden Naturwahrheit. Als Triptychon ist es behandelt; die beiden Flügelbilder sind die Einleitung zu dem Haupt- und Mittelbilde. Das eine zeigt den verlorenen Sohn in der Gesellschaft liederlicher Dirnen in einem „Café chantant“, wie man solche wohl in der dem Mittelbilde und gleicht wohlthuend die Gegensätze aus. Dieses Werk mit seinen breiten kräftigen Farben, von denen noch die Photographie eine Vorstellung gibt, ist von bewundernswertem Kolorismus; es ist nur zu bedauern, daß man den Eindruck der körperlichen Farbe nicht los wird und diese

nicht mehr als den notwendigen Bestandteil eines Gegenstandes erkennt. So macht das Werk stellenweise mehr den Eindruck einer Farbenskizze, denn eines vollständig ausgereiften und in sich abgeklärten Gemäldes. Sicher ist wohl auch, daß der malerische Vorwurf für den Künstler die Hauptsache war, und daß die Idee vielleicht der malerisch-dekorativen Tingeltangelkunst ihren Ursprung verdankt. Die Erzählung der Bibel ist hier also nicht wie in Uhdes Werken das anregende Moment gewesen, sondern nur ein Notbehelf für die Darstellung einer malerischen Idee. Weil aber Slevogt die Bibel nicht illustrieren wollte und auch schließlich nicht brauchte, da ja der Stoff, den das Gleichnis behandelt, so alt ist wie das Menschengeschlecht, darum ist das Werk auch so lebenswahr geworden, und wenn es in seiner Technik etwas skizzenhaft erscheint, so ist die Ausarbeitung der Idee geradezu geistreich: wie der verlorene Sohn sich zu seinem Vater wagt, eine in Lumpen gehüllte, die Blößen nur notdürftig deckende Gestalt, wie er über die Schwelle tritt, vorsichtig die Thür öffnet und die Hand, bittend und abwehrend zugleich, nach Art eines Bettlers hebt, der befürchten muß, hinausgeworfen zu werden — das ist von einer Größe der Auffassung, für die ich vergeblich nach einem Beispiele suche. Ebenso vortrefflich ist der starre Schreck des Vaters geschildert, der wie vor einer nie geglaubten Erscheinung erbebt, dessen zitternd erhobene Hände die Erschütterung der Seele und des ganzen Körpers rein äußerlich andeuten: Schreck, Furcht, Staunen, Entsetzen malen sich in den Gesichtszügen des Vaters, und die tiefe Bewegung des Herzens in beiden Gestalten ist von einer erschütternden Wahrheit, die auf alle Äußerlichkeiten verzichtet und von rein innerlich seelischem Gehalte erscheint. Der neben dem Vater stehende Bruder des ungeratenen Sohnes blickt auf den Eintretenden mit der gemischten Empfindung des Staunens und des Protestes gegen den angekommenen Eindringling. So lebenswahr sind diese drei Gestalten geschildert, daß man darüber fast ganz die Räumlichkeit der Wohnung vergißt, in der sich der Vorgang abspielt. Sie ist trotz der Wohlhabenheit von wohlthuender Einfachheit, und mit größestem Geschick ist die räumliche Vorstellung gelöst durch die halbgeöffnete Thür, die das Zimmer in zwei Teile teilt. Wir bewundern diese äußere Teilung um so mehr, als sie zur inneren — zur Scheidewand zwischen Vater und Sohn wird. In der That, dieses Werk war ein Griff ins volle Menschenleben, es steht jenseits jeder traditionellen Auffassung und kirchlichen Kunst, und die dargestellte Erzählung scheint in ihrer erschreckenden Wahrheit eine farbige Übersetzung eines Spezialberichtes irgend einer Zeitung zu sein. In dieser rein sozialen Gestaltung des Stoffes aber liegt das Moderne.



Abb. 85. Louis Corinth: Kreuzabnahme. (Zu Seite 83.)

Diese religiöse Malerei hat, abgesehen von ihrem künstlerischen Wert, einen bleibenden für alle Zukunft durch die Auffassung, die unsere Zeitgenossen den biblischen Erzählungen gegenüber haben. Der historisch-kritische Sinn unserer Zeit, wie er durch die Schriften von Renan und Strauß mehr oder minder weit verbreitet wurde, kommt in der Hülle des religiösen Vorwurfs durch diese Werke zum Ausdruck. Der Stoffkreis der religiösen Malerei ist daher innerhalb der modernen Malerei auch ein beschränkter geblieben. Es sind zumeist nur die Leidensszenen, wie die Kreuzigung, Kreuzesabnahme, Grablegung, Pietà, oder diejenigen Themen, die eine soziale Betrachtung zulassen und die in der Gegen-



Abb. 86. Max Slevogt: Der verlorene Sohn. (Zu Seite 85.)

wart, in der bedrückten Lage der Armen eine Parallele finden, oder endlich solche, die einen physisch sinnlichen Inhalt haben, der der sinnlichen Kunst — wie Liebermann die moderne nennt — entspricht.

Darum ist gern und oft die „Salome“ wie z. B. von Louis Corinth dargestellt worden mit dem Haupte des Johannes des Täufers, weil hierbei der Künstler Gelegenheit hatte, einen malerischen Ausdruck für die sinnliche Wollust zu finden, die den Gegenstand ihrer Liebe und Zuneigung, koste es auch, was es wolle, für sich zu gewinnen trachtete und die, verschmäht, dann wenigstens in der Rache eine gewisse Befriedigung ihrer entflammten, verzehrenden Gluten findet.

Oder man hat in die religiösen Gemälde das Spirituale und Somnambule hineingetragen und betont, wie dies ein Albert von Keller in der „Auferweckung von Jairi Töchterlein“ oder Paul Höcker in verzückten Nonnen, ans Kreuz geschlagenen Hexen oder mystischen Bildern, wie in „Das Bild des Herrn“, gethan haben (Abb. 87).

Es ist dies eine Kunst, in der die Grenzen des Naturalismus bereits überschritten werden, da das Stoffliche seinen Ursprung schon nicht mehr allein in der Wirklichkeit hat, sondern nur zu oft schon in der Idee.

Von dem religiösen Kunstwerk aber gilt, daß es um so größer ist, je mehr Religion, d. h. Ehrfurcht, Wahrheit und Liebe es erfüllt; dafür aber dürften die wenigen hier abgebildeten Werke mustergültige Beispiele sein.

* * *

Die religiöse Kunst war im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts eng verknüpft mit der Monumentalmalerei, ja sie war tonangebend überhaupt für die gesamte Malerei. Aus dieser Stellung hat sie der Realismus völlig verdrängt. Der Geist der modernen Religionsmalerei ist nicht aus dem Wunsche heraus gewachsen, die Bibel zu illustrieren, ihren sittlichen Gehalt oder ihre die Welt bewegenden Ideen in einer abstrakten Gestaltenwelt zum Ausdruck zu bringen, sondern es ist ein sozialer oder psychologischer Inhalt, der die religiöse Gestaltenwelt der Gegenwart erfüllt. Dieser widerstrebt aber einem monumentalen Ausdruck.

Der gleiche Geist des Realismus hat auch das Geschichtsbild als Wand wie als Tafelgemälde zurücktreten lassen. In der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts war die Geschichtsmalerei berufen, die Heldenthaten des Volkes in Fresken zu erzählen und zwar zu einer Zeit, wo das Heldenmäßige aus der Geschichte verschwunden war. Damals rettete sich die Phantasie der Künstler wie der Nation in die große Vergangenheit und fand in ihr einen Trost für das heldenlose, romantisch veranlagte Zeitalter. Umgekehrt standen den Malern nach 1870 die siegreichen Helden so lebhaft vor den Augen, ihre Thaten erschienen ihnen so groß, daß sie den Maler wie den Dichter erdrückten. Gerade wie zur Zeit Friedrichs des Großen, fand sich kein Dichter für ein Heldendrama „Sedan“ oder für ein monumentales Gemälde.

Die Gegenwart ist zu sehr mit der Lösung wirtschaftlicher Fragen beschäftigt, als daß sie Sinn für die geschichtliche Darstellung hätte.



Abb. 87. Paul Höcker: Das Bild des Herrn.

(Zu Seite 88.)

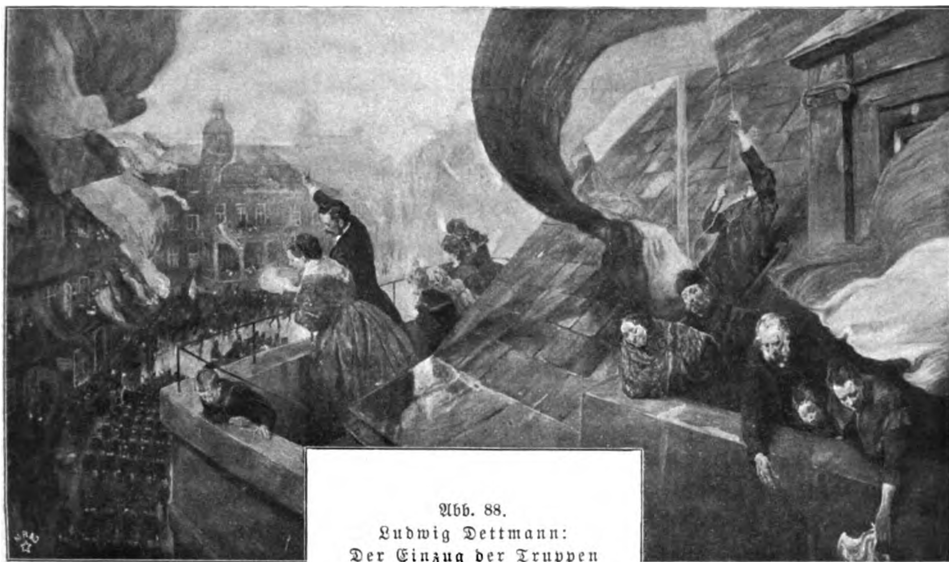


Abb. 88.
Ludwig Dettmann:
Der Einzug der Truppen
in Altona.

Mit Genehmigung von Rud. Schuster, Kunstverlag, Berlin. (Zu Seite 90.)

Auch ist die Technik des Realismus für den Inhalt mitbestimmend gewesen und führte nicht zu Stoffkreisen, die außerhalb gegebener Situation zum Teil in der Erfindung der Komposition beruhen.

Adolf von Menzel hat daher als ein Vertreter realistischer Anschauung in seinen Geschichtsbildern stets die Wirklichkeit rekonstruiert an der Hand absolut zuverlässiger Quellen, ich möchte sagen im archäologischen Sinne. Seine Geschichtsbilder haben bei allen Vorzügen keinen monumentalen Charakter. Sie sind stets im Format ihrer Ausführung gedacht.

Und wie ihm fehlt der Mehrzahl der Zeitgenossen und den Jüngeren der Sinn für das Monumentale. Man hat Gemälde wie Ferdinand Kellers: „Einzug Kaiser Wilhelms I.“ (Berliner Nationalgalerie) als monumentale Schöpfung hinzustellen versucht, aber mit Unrecht. Es ist ein Werk ohne Tiefe der Phantasie, recht äußerlich in der Erfindung und hat einen mehr dekorativ opernhaften Charakter. Es erscheint in der Glut seiner Farben als ein Abglanz der Makart-Pilotyschule.

Bei der größten Zahl der Historienbilder deckt die patriotische Begeisterung, die sie schuf, den Mantel der Liebe über ihre künstlerische Eigenschaften. In diesem Stoffgebiet ist die Malerei oft zu einer Dienerin der Geschichte oder der Tagesereignisse geworden. Der Künstler sieht sich bei seinen Aufgaben soviel Schwierigkeiten gegenüber, daß man ihm in billiger Gerechtigkeit manches nachsehen muß. Man beurteilt daher viele dieser Werke besser nach den Zwecken, denen sie dienen, als nach rein künstlerischen Gesichtspunkten. Soweit diese Historienbilder weltgeschichtliche Vorgänge illustrieren, behalten sie einen geschichtlichen Wert, und ihnen ist daher, wenn auch nicht als Kunstwerk, so doch als Illustration, für alle Zeit ein Platz gesichert.

Diese Werke üben aber auf die Entwickelung der Kunst nur geringen Einfluß aus, sie haben jedoch den Vorzug, kommenden Zeiten und allen denen, die überhaupt kritischen Sinn haben, ein Wertmesser für die wahre Kunst zu sein. Es ist nicht schwer, eine Reihe solcher Kunstwerke anzuführen, zumal wir ihnen in Abbildungen überall begegnen, doch ich will nicht als ihr unbarmherziger Richter auftreten, da ja die dienende Stellung dieser Malerei für die Kunst selbst ohne eigentlich fortentwickelnde Potenz ist.

Wie das Historienbild so gut wie verschwunden ist, ebenso das Schlachtenbild. Man kann sich darüber auch gar nicht wundern, da diese Malerei, welche notwendiger-



Abb. 89. Robert Haug: Kampf im Kornfelde. (Zu Seite 91.)

weise einen Inhalt haben muß, wenn sie ihren Zweck, die Vergangenheit zu illustrieren, erfüllen soll — da diese Malerei im Widerspruch steht mit der Wirklichkeitskunst, mit den sozialen Zuständen unserer Tage. Unsere Maler wüßten mit der Vergangenheit wohl nichts anderes anzufangen, als sie von malerischen Problemen aus zu behandeln; für diese aber finden sie in der Wirklichkeit und Gegenwart bessere Motive und brauchen ihre Kunst nicht in den Dienst der Geschichtsforschung zu stellen.

Was nun aber als Geschichtsbild im monumentalen Sinn ausgegeben wird und in öffentlichen Gebäuden gemalt wurde, das zeigt zwar den Versuch, neue Ausdrucksmittel zu finden. Die Maler haben sich die Gesetze der modernen Kunst zu Nutze gemacht, sind vor allen Dingen in den Farben heller geworden, aber die Phantasie aller Künstler, wie Carl Gehrts, Peter Janssen, Hermann Prell, Arthur Kampf, Fritz Roeber, Hugo Vogel reicht nicht aus, Werke zu schaffen, die mit denen eines Cornelius wetteifern könnten. Diese Gemälde sind nur ins Große übersetzte Tafelbilder, und ihre Monumentalität beruht mehr im Format als in der Kraft der Ideen. Man wird von diesen Werken selten überwältigt oder staunt sie an. Die Gemälde sind komponiert, geschickt in ihren Details arrangiert, vielfach wie Opernbilder gestellt, es fehlt ihnen aber der Geist des Monumentalen, der in der Abstraktion der Wirklichkeit und der Idee beruht. Man betrachtet sie daher am besten als Geschichtsbilder. Aus der gleichförmigen Bildergalerie möchte ich ein Werk herausheben, das den neuen Geist auch in diesem Stoffkreise kennzeichnet, Ludwig Dettmanns Wandgemälde im Rathaus zu Altona: „Einzug der Truppen“ (Abb. 88).

Die lokale Begebenheit ist ziemlich äußerlich geschildert. Ein solcher Truppeneinzug könnte ebenso gut wie in Altona auch in Stettin oder in Kiel stattgefunden haben. Der Einzug der Truppen ist die Ursache für die Feststimmung in der Stadt, und diese bildet für den Künstler das eigentliche Thema. Für die Darstellung wählte er einen Standpunkt hoch oben über den Häusern, von wo er über das breite benachbarte Dach hinab auf die sich windenden Straßen, die einen weiten Durchblick gestatten, sehen und das Schauspiel überblicken kann. Der Künstler selbst ist der Zuschauer, und wir werden es mit ihm und hineinversetzt in den Festjubel, der alles umfängt; der auf den Bürgersteigen sich abspielt, wo die Menge die Truppen erwartet und begrüßt,

der aus den Häusern, aus den Fenstern, aus den Thüren heraus- und von den Balkonen herabschaut und der hoch oben auf Giebeln und Dächern der Häuser in den festlich wehenden Fahnen und Flaggen winkt und miterklingt. Diesem Werke gegenüber thut man am besten, alles zu vergessen, was man an patriotischen und monumentalen Werken im Kopfe hat und im Sinn trägt. Es scheint völlig aus der Art geschlagen zu sein. Zuerst übt es einen befremdenden Eindruck auf den aus, dem die üblichen patriotischen Bilder lebhaft im Gedächtnis haften, denn wie ganz anders ist das alles hier gemalt. Der hohe Giebel eines Daches mit der ihm vorgelegten Brüstung nimmt fast die Hälfte des gesamten Bildes ein und beherrscht es geradezu. Und die Fahnen in ihren malerischen Windungen und grellen Farben und die festlich geputzten Menschen hoch oben auf dem First und auf der Brüstung des Daches, die von dort mit Tüchern hinunterwinken und die Truppen auf der Straße grüßen — dies alles scheint fast die Hauptsache zu sein. Ob für ein Wandgemälde, das einen monumentalen Charakter haben soll, hier die glückliche Lösung gefunden worden ist, will ich dahingestellt sein lassen, fest aber steht, daß dieses Werk Front macht gegen die bisher übliche Darstellungsweise, weil es den Boden der Wirklichkeit nicht verlassen und weil sich der Künstler abgemüht hat, wenigstens dem Stoffe als Maler gerecht zu werden.

In Gemälden kleineren Formats zeigt sich bei der Behandlung des Stoffes eine ziemliche Gleichgültigkeit gegen den Inhalt. Während die großen Schlachten- und Historiengemälde eines Franz Adam und Carl Bleibtreu über jeden Soldaten, jedes Pferd Rechenschaft ablegen, und sie Gemälde malten, die das Herz alter Invaliden und Mitkämpfer wegen des sachlichen Interesses mit Freude erfüllten, — geben unsere Modernen, wie Paul Höcker, Robert Haug, Ludwig Dettmann nur den malerischen Eindruck historischer oder militärischer Situationen wieder. So wird in Robert Haugs „Kampf im Kornfelde“ (Abb. 89) das Historische völlig zur Nebensache; und Paul Höcker stellt in seinen „Matrosen an Bord“ (Abb. 90) ein brillantes Gruppenbild übender Krieger dar — ein Werk von hohen malerischen Qualitäten. Daß der Künstler den stillen Beobachter spielte, und daß ihm die Farbenbehandlung, das Spiel des Lichts und der Schatten auf den weißen Anzügen und im Gesicht der jungen Vaterlandsverteidiger reizte — daß er keine Parade malte — erscheint für den Pleinaristen selbstverständlich.



Abb. 90. Paul Höcker: Matrosen an Bord.
Original im Besitze der Kunsthandlung von Fritz Gurlitt in Berlin. (Zu Seite 91.)

Es ist also im ganzen nicht gerade ein glänzendes Bild, das die moderne Malerei in diesem Stoffkreise zeigt.

* * *

Ein besseres kann man von der Bildnismalerei der Realisten entwerfen, die hier mit Erfolg Neues schufen.

Der Ruhm der alten Porträtmaler lag darin begründet, daß sie es verstanden, das psychische Element in der Erscheinung herauszuprägen. In ihrer Kunst finden wir vollendete Realistik und eine so scharfe Charakteristik, daß uns Dürers Hieronymus Holzschuher, ein Michael Wohlgemuth, Holbeins Bürgermeister Meyer, Rembrandts Mutter, seine Rabbiner oder Frans Hals' Hille Bobbe vertraute Bekannte geworden sind. Gegen solche Vorbilder wird jeder Porträtmaler einen schweren Kampf zu bestehen haben, zumal, wenn er Neues bringen will.

Was in Deutschland im neunzehnten Jahrhundert an Porträts gemalt worden war, ist herzlich schlecht. Männer, wie Joseph Stieler, W. von Kaulbach, Karl Seiler, August Riedel wollten, ähnlich den Landschaftern, das Porträt von allem Zufälligen befreien, sie standen unter der Lehre Winckelmanns, daß eine Form um so edler und idealer ist, je mehr sie ein Gemeinsames ausdrückt. Spätere Künstler, wie Ludwig Knaus, gaben Genreporträts. So ist Helmholtz in seinem Studierzimmer durch die Folianten, die Lupe, kurz durch die Attribute als Naturforscher charakterisiert; oder die Maler sind mehr dekorativ, wie Max Koner, malen in glatten, emailleartigen Farben, wie Conrad Kiesel.

Daß die Modernen etwas anderes wollten, erscheint selbstverständlich, und ebenso, daß sie die Gesetze der Freilichtmalerei und des Impressionismus auch auf die Porträtmalerei anwendeten. Sie waren meines Erachtens auf allen Gebieten glücklicher, als auf diesem. In der Landschaftsmalerei ist die Natur und der Mensch immer in einer Fernfarbensicht zu stande gekommen. Der Mensch aber, im geschlossenen Raume, dem Künstler unmittelbar gegenüber, zeigt für gewöhnlich genau zu bestimmende Lokalfarben, und setzt man ihn nicht gerade in den Garten, in eine Laube, in künstliches Licht oder schildert ihn in einem unbewachten Augenblicke, so wird in der Nähe die Struktur seines Kopfes immer scharf und bestimmt erscheinen, zumal, wenn die plastische Erscheinung auf die Fläche der Leinwand projiziert wird. Deshalb hat die neuere Kunst auch nirgends so viel Verfehlungen zu verzeichnen gehabt, wie in der Porträtmalerei. Nur Meister des Pinsels, wie ein Liebermann, Uhde und einige andere haben hier wirklich Hervorragendes geleistet, aber selbst diese gewiß nichts, was an Schärfe der Charakteristik nicht bereits von den alten



Abb. 91. Wilhelm Trübner: Bildnis. (Zu Seite 94.)

Meistern auch schon erreicht worden wäre. Auch ein Dürer hat es verstanden, im Kopfe eines Michael Wohlgemuth, diesen ohne jeden szenischen Apparat, abzukonterfeien. Und wenn die Modernen bei der Darstellung des Porträts Sonnenlicht und künstliches Licht mitwirken lassen, wenn sie den Porträtierten als etwas Zufälliges, als etwas Momentanes in impressionistischer Auffassung darstellen, so kann ich dies erklären und verstehen, ohne daß ich mich besonders dafür begeistere. Es ist eben notwendig, daß man sich dem Porträt gegenüber klar macht, worauf es eigentlich hier ankommt. In dem Bildnis soll ein Abbild des Menschen gegeben werden, das sein Wesen, seinen Charakter so spiegelt, wie er uns vor Augen steht, wie wir ihn aus langem Vertrautsein, oder aus näherem Umgange genau kennen; das aber ist niemals das Bild eines flüchtigen Augenblickes, gesehen unter grünen, violetten, roten Farben- und Lichtreflexen. Das Bildnis in unserer Vorstellung trägt, wenn das Gedächtnis scharf ist, bestimmte Umrisse, Formen und Farben.

Leibl hatte den Weg den Porträtmalern vorgezeichnet, und an ihn knüpfen fast alle übrigen an.

Liebermann versuchte den Menschen in einem flüchtigen Augenblicke darzustellen, wie zufällig im Leben beobachtet, und dabei zugleich das ganze Wesen des Menschen zu geben; es erscheint mir aber diese Wiedergabe nur in einer ganz bestimmten Auffassung des Bildnisses, wie z. B. in dem Rudolf Virchows (Abb. 9), angebracht zu sein. Der Gelehrte ist in dem Augenblicke dargestellt, da er seinen Studenten einen Vortrag hält. Er lehnt sich mit dem einen Arm, den Oberkörper etwas nach vorn gebeugt, auf eine Balustrade. Die Haltung und der Gesichtsausdruck zeigen die augenblickliche innere Erregtheit. In dieser Auffassung wird aber das Bildnis zur farbigen Erscheinung im Raume und seine Darstellung in pleinairistischer Auffassung durchaus berechtigt. Der Lichtstrahl, der diesen Kopf von oben voll und ganz belichtet, legt ihn vor unseren Augen mit seinen tiefeingezogenen Furchen, den stummen Zeugen stiller und nachhaltiger Denkerarbeit, bloß. Gewiß, mit allen Zufälligkeiten ist dieser Kopf nach der Natur abgeschrieben, unter der höheren künstlerischen Auffassung, den Denker und Gelehrten in einer für ihn bezeichnenden Situation festzuhalten. Würde jene Auffassung fehlen, so würde dieser Kopf als Ausdruck einer augenblicklichen inneren Bewegung, im Sonnenlicht mit allen natürlichen Merkmalen dargestellt, eher als eine Studie erscheinen, denn etwa als das Bild, das seine Verwandten, Bekannten und Freunde von ihm im Kopfe und in der Erinnerung



Abb. 92. Werner Zehme: Bildnis.
(Zu Seite 96.)



Abb. 93. Louis Corinth: Bildnis. (Zu Seite 94.)

tragen, denn welches Haupt meiner Angehörigen oder Freunde ich mir auch vergegenwärtige, ich sehe ihn immer mir vis-à-vis und sehe niemals sein Gesicht als eine Zusammensetzung schattierter Farben.

Daher halte ich es für einen Fehler so vieler moderner Porträtisten, wenn sie einen Kopf oder ein Brustbild malen, daß sie diese als farbige Erscheinung behandeln, ohne daß im Bilde selbst dafür eine Begründung vorhanden wäre.

Uhde malte den Schauspieler A. Wohlmut in der Rolle Richards III. und hatte durch die Verlegung auf die Szene, durch den in der Rolle bedingten Auftritt einen dramatischen Moment, den impressionistisch auszunutzen gewiß erlaubt war.

Mehr im Sinne Leibls malte Wilhelm Trübner. Eins seiner vorzüglichsten Werke ist das Bildnis des Malers S. (Abb. 91), das Trübners Vorzüge im besten Lichte zeigt. Selbst in der photographischen Wiedergabe sehen wir, wie es dem Künstler allein darauf ankam, die Farbenwerte abzustufen, Licht und Schatten zu verteilen, und doch erscheint alles zufällig und ohne Absicht. Der Kopf ist lebendig, und die Hände sind zur Charakterisierung benutzt. In beiden liegt und gibt sich das Leben des Menschen kund, und der ganze Körper scheint nur der Träger eines, gern ernsten Gedanken nachgehenden Mannes zu sein, der sich selbst vergißt, wenn er ernsthaft eine Sache behandelt. Dem Beschauer sitzt der Dargestellte gegenüber, er scheint zuzuhören und das Gesprächsthema beschäftigt ihn tiefinnerlich, scharfen Auges schaut er uns an, als gälte es, uns die Worte vom Munde zu lesen. Die Hände liegen dabei ruhig im Schoße, und in der Linken ist das stille Erwägen fein ausgedrückt. Deckt man die obere Hälfte dieses Bildes ab, so reden die Hände eine Sprache für sich. Gewiß, dieses Porträt verdient den besten Schöpfungen vergangener Zeiten angereiht zu werden.

Charaktervoll und von sprechender Lebendigkeit sind auch die Bildnisse eines Louis Corinth. Selbst vor der Photographie eines Bildnisses, die von den Farbenwerten nur eine ganz schwache Vorstellung gibt, habe ich stets das Gefühl, als ob ich mich mit einer zwar willensstarken und energischen, aber doch gemütstiefen Dame im Gespräch befinde, in welchem sie Gelegenheit gehabt hat, schätzenswerte Züge ihres Herzens zu offenbaren (Abb. 93). Das malerische Gewand, die Boa, die,

Digitized by Google

wenn auch graziös, so doch etwas kokett eine Blume tragende Linke, alles das verschwindet, ist nur das Beiwerk, nur die Einfassung zu diesem so über alles trefflichen Kopfe. In diesem Werke haben wir es mit einer ebenfalls momentanen Erscheinung zu thun, aber auch hier ist in dem Moment glücklich das ganze Wesen zum Ausdruck gekommen. Wenn das dem Künstler immer gelingt, so bedeutet diese Art moderner Porträtmalerei einen Fortschritt der alten gegenüber, weil sie der Natur an Wahrheit des Eindruckes und in der Wiedergabe lebenswahrer Farben näher kommt.

Wie viele Bildnisse man auch auf den modernen Ausstellungen betrachten mag, sie zeigen immer wieder das Bemühen, im pleinairistischen oder im impressionistischen Sinne den Dargestellten aufzufassen, und es haben sich auf diesem Gebiete mit Glück versucht Otto Hierl Deronco, der selten geschmackvolle Porträts aus der vornehmen Welt malte, Max Slevogt, Julius Exter, beide in derber, breiter Pinselführung.

Eine besondere Stellung nehmen unter den nicht gerade allzu zahlreich vertretenen Bildnissen diejenigen Hugo Freiherrn von Habermanns ein (Abb. 94, 95).

Jeder, der seinen Namen ausspricht, denkt dabei an eine Reihe von zumeist Damenbildnissen, die so eigenartig aufgefaßt und in eigenartigster Sprache wiedergegeben sind, daß man keinen Künstler als ihm verwandt bezeichnen kann, und gewiß ist, daß keiner es versteht, Habermanns „Handschrift“ abzuzeichnen oder nachzuschreiben.

Sehen wir uns mehrere Bildnisse genauer an. Die Pinselführung hat einen Zug von persönlicher Lebendigkeit, wie der Schwung der Feder in mancher Handschrift. Aus den dekorativen Farbenlinien setzen sich die einzelnen Teile und somit das gesamte Porträt zusammen. Die Linie selbst kann man als eine schöngeschwungene Haarlocke bezeichnen. Man staunt über die unbeschränkte Beherrschung seiner Mittel, der Farbe, der Pinselführung, der Auffassung, der Wahl der Stoffe, des Faltenwurfs der Gewänder und übersieht die Mängel in der Modellierung, zumal der Hände, die auseinandergezogen, ja verrenkt erscheinen. Man hat Habermann oft verhöhnt und kann es täglich hören, man nennt seinen Stil beißend den Korkenzieherstil und trifft damit den dekorativen Charakter seiner Kunst. Man übersieht nicht die Eigenart, aber lehnt sie ab, und erkennt dabei nicht, daß in diesen Köpfen ein inneres Leben enthalten ist. Wie flüchtig die Bildnisse auch hingeworfen erscheinen, als gälte es, den glücklichen Augenblick für die erhaschte Erscheinung zu nützen, so offenbaren sie doch, gerade durch die impressionistische Wiedergabe, ihr inneres Wesen.

Es sind Geschöpfe voller Launen, oberflächlich, sinnlich, leidenschaftlich, nervös und



Abb. 94. Hugo Freiherr von Habermann: Bildnis.
(Zu Seite 95.)

überreizt, kurz, das Weib, das sich von den Fesseln der Moral seiner eigenen Gesellschaft befreien möchte und im Kampfe gegen die Gesetze der Gesellschaft seine Kräfte vorzeitig verbraucht. Ein geistreicher Psychologe, hat Habermann die Nerven jener Weltdamen bloßgelegt, die an der Grenze stehen, auf der sich die Haute-volée und die Demimonde berühren. Diese Köpfe sind Vertreter einer Rasse, und der äußeren dekorativen Auflösung der Erscheinung im Bilde ist die Loslösung ihres Inneren, die Entfesselung des Weibes von eingewurzelten Sittengesetzen, ihr schwankender Charakter, verwandt. Zwischen dem Wie und dem Was des Bildes lebt eine innere Beziehung. Und gewiß sind diese Bildnisse kulturgeschichtliche Dokumente für eine kommende Generation. Dieser Künstler hat nicht nur durch die Kraft seines Pinsels, durch ein außergewöhnliches malerisches Können, sondern auch in seiner unerreichten Eigenart mehr Wert, als die große Zahl der Porträtisten, die trotz aller Modernität im Grunde genommen doch nur schlichte Abschreiber der Natur sind. Habermann ist durchaus neu in Form, Farbe und Inhalt und hat in die Porträtmalerei einen dekorativen Zug eingeführt: „Es ist das Innere des Geistes, das sich im Widerschein der Äußerlichkeit als Inneres auszudrücken unternimmt“ (Hegel).

Andere Künstler haben Neues und Altes, eine gewisse genrehafte Auffassung mit moderner Technik geschickt zu verbinden gewußt wie Werner Zehme. Lebendig wirkt die Gestalt der jungen Dame, die sich von ihrem Buche dem Beschauer zuwendet (Abb. 92). Auf die Zeichnung ist hier Verzicht geleistet, die Farben sind in ihren Werten schön gesellt, weiche Akkorde erklingen, und das Bildnis wird zum lyrischen Stimmungsbild.

Eine ebenso eigene individuelle Auffassung zeigen die Bildnisse von Dora Hitz: „Dämmerung“ (Abb. 96) und „Kinderbildnis“ (Abb. 97).

Nicht das Leben in seiner frischen, gesunden Fülle, umstrahlt von den Farbentönen des Lichts, tritt uns entgegen, sondern die rücksichtslose Wiedergabe der Natur ist aufgehoben, und die Gestalten haben das Körperliche abgestreift; sie sind umhüllt von zarten, silbergrauen Tönen und verschwimmen in einer Luft milder, abgedämpfter Farben. Es sind traumhafte Gestalten, ihre Erscheinung wirkt wie eine Harmonie von blonden, braunen, grauen, goldigen Tönen. Es sind Bildnisse von Personen in verklärtem Lichte, wie aus der Erinnerung gemalt. Wie eine flüchtige Erscheinung ziehen sie an uns vorüber, als grüßten sie uns mit stummem Gruß — liebe Bekannte, deren Bild wir im Herzen tragen, und nach denen uns Sehnsucht erfaßt. Eine weltfremde, weltabgeschiedene Stimmung lebt in diesen Gestalten; der weiche Stimmungston einer weiblichen



Abb. 95. Hugo Freiherr von Habermann: Bildnis.
(Zu Seite 95.)

Auffassung, die nicht frei ist von sentimentaler Melancholie.

Es sind also auch in der Bildnismalerei neue Auffassungen und gewiß mit Glück angestrebt worden, und das ist das Interessante, daß die Auffassung in Wechselbeziehung zu jener steht, die wir auch sonst im Landschaft- und religiösen Bilde fanden.

* * *

Der ornamentale Charakter, der sich in vielen der bisher betrachteten Gemälde findet, hat eine Kunst innerhalb der „Modernen Malerei" hervorgerufen, die man wohl den „Ornamentalismus" genannt hat.

In allen Werken der Religions-, Landschafts- und Bildnismalerei lebt sich die individuelle Auffassung der Künstler aus. Die Werke haben einen epischen, manchmal dramatischen, großenteils lyrischen Charakter und stellen Eindrücke, Stimmungen des persönlichen Ich dar.



Abb. 96. Dora Hitz: Dämmerung. (Zu Seite 96.)

Der Ornamentalismus will sich nun von dem Vorbilde der Natur insofern befreien, als er sie selbst nicht wiedergibt, sondern für die Stimmungen und Regungen nach einem symbolischen Ausdruck sucht. Die Natur wird aufgelöst zu einem Spiel von Farben, Formen, Linien. Diese Kunst muß als eine Schwesterkunst der modernen Malerei gelten, sie findet ihren Ausdruck in der Wandmalerei, in den Gobelins, in Mosaik- und Glasbildern, in den Buchillustrationen, den Plakaten.

Es würde zu weit führen, wollte ich auf alle Einzelzweige, die zum Teil mit dem Kunstgewerbe zusammenhängen, hier näher eingehen. Da indes diese Kunst, oft in eindringlicher Weise, uns im Leben überall umgibt, so sei wenigstens ihr allgemeiner Charakter skizziert.

Man versteht sie am besten von dem Porträt aus.

So erstrebt Carl Strathmann eine dekorativ-gobelinartige Wirkung in



Abb. 97. Dora Hitz: Kinderbildnis. (Zu Seite 96.)

seinen Köpfen und Figurenbildern dadurch, daß er sie zu einem Spiel ornamentaler Linien auflöst. Obwohl sein „Weibliches Bildnis“ (Abb. 98) oder die Köpfe in dem Entwurfe „Nach dem Turnier“ (Abb. 99) jedwede körperliche Porträtauffassung abgestreift haben, so ist doch durch die hellen, bunten Farben, durch das Wirrsal der sich verschlingenden Linien, eine undefinierbare Stimmung in diesen Bildern enthalten, und in dem „Weiblichen Bildnis“ die Essenz eines Wesens in lyrischer Empfindung gegeben. In dem anderen Gemälde ist das Typische im Gesicht durch die Haltung und durch die Linienführung wie in gedrängter Sprache, die Person charakterisierend, wiedergegeben.

Diese ornamentale Stimmungsmalerei ist heut ein notwendiges Bedürfnis geworden zur Ausschmückung unserer privaten wie öffentlichen Räume und erfüllt hier thatsächlich ihren Zweck, wie in den farbenprächtigen Malereien eines Melchior Lechters. Als Verirrung aber muß es gelten, wenn, unter Verwechselung der Grenzen dieser Kunst, solche Werke etwa als Staffeleibilder Anspruch auf eine Gleichstellung mit Landschafts- und Porträtbildern erheben wollten.

Der Einfluß der „Modernen Malerei“ auf die moderne Buchausstattung ist ein weiteres Gebiet des Ornamentalismus. So haben, was die Richtung vielleicht am besten kennzeichnet, unsere Zeitschriften ein ganz neues Aussehen bekommen. Nicht mehr flüchtet sich der Witz, wie in den „Fliegenden Blättern“, ausschließlich in die Linie, sondern in die Farbe, und die heiteren Blätter der „Jugend“ und die geistvollen satirischen Arbeiten des „Simplizissimus“ sind, als eine billige Volkskunst, in vieler Leute Händen. Diese Bilder zeigen einen Reichtum der Farbe, für den die moderne Malerei die Gesetze angegeben hat.

Auch in dieser Illustrationskunst können wir verschiedene Richtungen unterscheiden, gerade wie in der realistischen Malerei. Da handelt es sich oft nur um die Wiedergabe eines äußeren Eindrucks, um eine farbige, malerische Erscheinung, und dann ist diese Erscheinung ein andermal zu einem Symbol geworden; das gilt insbesondere von den Titelblättern der

„Jugend" (Abb. 100), worauf die Jugend selbst charakterisiert wird wie z. B. durch zwei jugendliche Mädchengestalten, die einen verkrümmten, verknöcherten Alten mit sich fortreißen. Das Recht der Jugend ist es ja, vorwärts zu stürmen, und schonungslos geht sie mit dem Alter um. Wie vortrefflich ist dieses Titelblatt von Ludwig von Zumbusch in den Farben ausgeführt. Große Flächen in wenigen Farben einander gegenübergesetzt; weithin sichtbar und auffallend; denn ein solches Titelblatt soll ja ein Kundenwerber sein, und so erfüllt es denn einen ähnlichen Zweck wie das Plakat. Erst unter dem Einfluß der modernen Malerei und der Lithographie ist die Plakatkunst, als die jüngste Schwesterkunst der Malerei, geschaffen worden, und die Farbenfreude des Malers feiert in dieser Straßenkunst oft wahre Triumphe, denn hier ist er unabhängig von der Schilderung wirklichen Lebens oder der Natur; rein aus der Phantasie heraus stellt er vielmehr die Farben bunt und grell und marktschreierisch zusammen. Und die Farben werden ausgegossen über einen oft recht witzigen Inhalt; oder es wird mittels derselben ein Symbol dargestellt wie z. B. in dem Plakat von Fernand Schultz-Wettel (Abb. 101). Die Kunst ist verkörpert in einer langen hageren weiblichen Gestalt, die durch einen Märchenwald schreitet, sich an dem Duft einer wildblühenden Rose erfreut, während sie in der Linken Pinsel und Palette trägt als ein Symbol der Kunst und Kultur. Auf Flächenwirkung hin ist das ganze Werk komponiert. Die hagere schlanke Gestalt mit ihrem geblümten gelben Gewande und dem schwarzen Besatze hebt sich in ihrer hellen Erscheinung von dem zartgetönten grünen Hintergrunde des Waldes ab, und die Schrift ist auf wenig Worte beschränkt, da die Figur die Hauptsache ist, und beides zusammen sich glücklich ergänzen soll. Ja, es fehlt in diesem Plakatstil oft nicht an hervorragenden Phantasieschöpfungen; die bedeutendste dürfte vielleicht die von Hans Unger (Abb. 102) sein, welcher für eine Orgelbauanstalt ein Plakat entwarf, das ich in seinem ersten Zustande, d. h. vor dem Einsetzen der Schrift, aus meiner Plakatsammlung habe abbilden lassen. Auf einer



Abb. 98. Carl Strathmann: Weiblicher Kopf. (Zu Seite 98.)



Abb. 99. Carl Strathmann: Nach dem Turnier. (Zu Seite 98.)

Terrasse vor dem Harmonium sitzt die Heilige; sie ist in dem Moment dargestellt, als sie ihr göttliches Spiel beginnt, sie wendet den Kopf zum Himmel und unter dem Eindruck einer plötzlichen Eingebung scheint sie das Spiel zu beginnen. Man hört die Akkorde erklingen, und die Landschaft mit den sich zusammenballenden heraufwälzenden Wolken und den dunklen Cypressen, die vor der Terrasse aufragen, verkündet uns die ernste Melodie. Eine feierliche Ode an die hohe, große Erhabenheit der Natur ist in diesem Plakate gedichtet worden und mit welch einfachen Mitteln, eigentlich nur in zwei Farben: schwarz und weiß! Und der breite Mantel, der die Heilige einhüllt, bildet einen wunderbaren Gegensatz zu dem tiefschwarzen Haar und den schwarzen Cypressen und den sich ballenden, in gewaltigem Sturm heraufziehenden dunklen Wolken. — Eine der vollkommensten Schöpfungen des Plakatstils: die Ausnutzung der Flächenwirkung, geschickte Benutzung farbiger Gegensätze und ein überzeugendes Symbol als Verkörperung der Musik.

Das Charakteristische dieser realistischen Malerei, die wir in ihren einzelnen Gebieten des Arbeiter- und Bauernbildes, des Porträts, der Landschaft, des religiösen, des ornamentalen Gemäldes kennen gelernt haben, ist das Aufsuchen von Thatsachen, ihre objektive Wiedergabe.

Den Reiz aller dieser Werke macht die innere Wahrheit aus, die mit der modernen Weltanschauung in innigster Verbindung steht und unter einem höheren künstlerischen Gesichtspunkte zu einer allgemeingültigen, rein menschlichen Wahrheit erhoben wird.

Jede Kunst soll poesievoll sein und das Leben der Wirklichkeit verklären. Das Poetische der „Modernen Malerei“ liegt darin, daß sie aus dem Gefühlsleben herausgeboren, einen Wiederhall in uns selbst finden muß. Der poetische Gehalt kommt in der Stimmungsmalerei am reinsten zum Ausdruck.

II. Die idealistische Malerei.

Wie von jeher, leben auch in der Brust unserer Zeitgenossen zwei Seelen, von denen die eine im Bannkreise dieser Erde bleibt und in der Durchforschung der wirklichen Thatsachen und der klaren Erkenntnis ihrer Zusammenhänge Befriedigung sucht, während die andere, durch den Reichtum dieser Erscheinungswelt bedrückt, sich aus ihr in einem gewissen Pessimismus in eine Welt der Vorstellungen hineinflüchtet. Ihr gehören die Spiritisten, die Theosophisten

und ferner jene Menschenbeglücker, die in kühnen Utopien für die Unvollkommenheiten und Widerwärtigkeiten des Lebens einen Trost suchen.

In der Malerei findet die erste Richtung in dem Realismus ein Abbild, die zweite in jener idealen Richtung, die wir nunmehr betrachten wollen.

Für jene hat, wie wir gesehen haben, Menzel die zu erforschenden Gebiete vorgezeichnet, für die Parallelrichtung Arnold Böcklin, der, als ihr gewaltiger Führer, den Ton angegeben und ihre Gesetze bestimmt hat.

Die Wirklichkeitskunst klammerte sich ängstlich an die Natur; sie bis zur Illusion täuschend darzustellen, betrachtet sie als ihre Aufgabe, daher bestimmte die Technik ihre Entwickelung mit.

Ganz anders die Phantasiekunst, die sich von der Wirklichkeit nur Farben und Formen leiht, als ein Kleid für die Ideen.

Der Schaffensweg der Idealisten ist daher auch ein anderer.

Die Idee zwingt den Künstler, sie zuerst als Entwurf mit dem Griffel niederzuschreiben, um ihr einen äußeren Halt, eine Form zu geben. So ist es denn zu verstehen, daß Cornelius, Kaulbach, Makart, Preller, Rottmann für alle ihre Vorstellungsschöpfungen erst einen Karton gezeichnet haben und diesen dann mit Farbe ausfüllten. Ihnen war freilich der Karton die Hauptsache, Selbstzweck und die Farben nur das sinngefällige, koloristische Mittel, um der Idee zur glanzvollen Erscheinung zu verhelfen. Böcklin hat nun auf den Karton im engeren Sinne verzichtet, aber seine Ideen ebenfalls zunächst in Zeichnungen und Entwürfen niedergeschrieben. Sie waren ein Notbehelf für das Gemälde, das ihm in seinen Farben von Anbeginn des Schaffens an vorschwebte.

Seine Farbeninstrumentation ist grundverschieden von der aller seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Er vermeidet alles Nebensächliche, geht auf die Gesamtwirkung aus, um einen vornehmlich plastisch-räumlichen Eindruck zu erzielen; daher verzichtet er, im Gegensatz zu den Pleinairisten, auf die direkte Nachahmung der Natur, weil er sie für unmöglich hielt und die Natur übersetzen wollte. Er behandelte die Farben wie der Musiker die Töne durch ein phantasievolles Arrangement, ohne indes unwahr zu werden und liebte wie die Alten die Lokalfarben, aber ließ sie durch ihr gegenseitiges Verhältnis zu einander und besonders durch Kontraste wirken. Auf die Verteilung von hellen und dunklen, warmen und kalten Farben legt er den gleichen Wert wie auf die

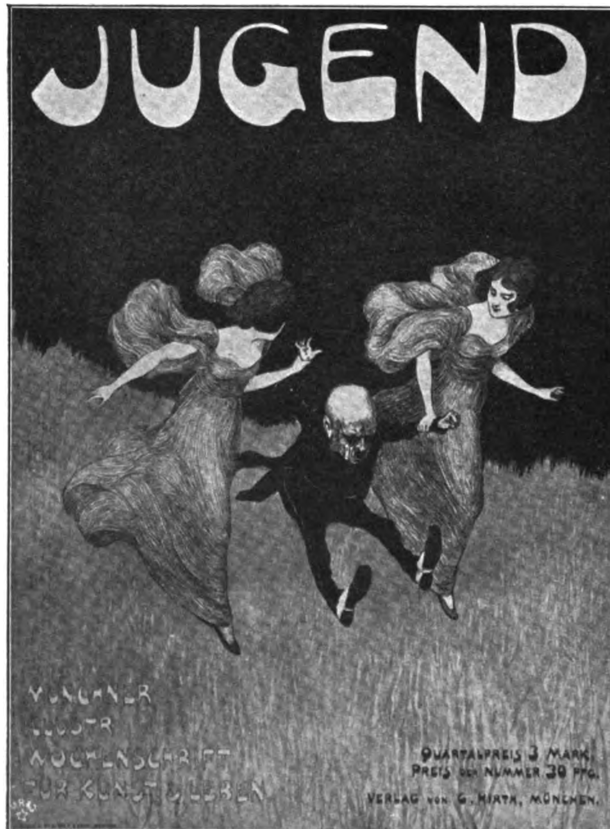


Abb. 100. Ludwig von Zumbusch: „Jugend“.
Aus der Münchner „Jugend“. (Zu Seite 99.)

Gegensätze der horizontalen zur vertikalen Richtung im Aufbau der Komposition. Die feinen Unterschiede der Lichtwirkung waren ihm ebenso bekannt, wie den Pleinairisten, nur versuchte er durch die Kontraste und durch eine gesteigerte Helligkeit des Tones die Illusion des Tageslichtes zu erzielen. Die Malweise der Alten, die er eingehend studiert hat, gab ihm ein Mittel in den Temperafarben, die er sich selbst herstellte und mit Vorliebe auf weißgrundierte Holztafeln auftrug, während er Ölfarben und Leinewand seltener benutzte. Seine Farben sind glutvoll, sinnlich und von berückendem Schmelz und seine Gemälde werden zu Farbendichtungen. Weil aber Böcklin allezeit aus innerlichen Vorstellungen herauskomponierte und sich seine Phantasie in eine ideale Welt hineinflüchtete, so steht die formale wie malerische Behandlung seiner Gemälde zu der erträumten dargestellten Welt in ihren Phantasiefarben in harmonischer Wechselbeziehung und wird zu einer ästhetisch inneren Notwendigkeit.

Als Phantasiekünstler setzt Böcklin die klassisch-romantische Schule, ja, man kann sagen, die deutsche Renaissancekunst fort. Von Holbein und Dürer an kann man seinen Weg über die Venetianer Tizian, Giorgione zu Cornelius, Schirmer und Moritz von Schwind verfolgen. An malerischer Größe, Tiefe der Phantasie, an Ausdrucksfähigkeit wetteifert er mit ihnen; allen Zeitgenossen aber ist er als Träger der Phantasiekunst überlegen. Sein Blick reicht hinab in die Thäler und Schluchten der Berge, dringt hinein in das Innere der Erde, schweift hinaus auf die wogende See und versenkt sich in die Tiefe des Meeres. Der leuchtende Himmel mit der strahlenden Sonne, die dunkle Nacht mit ihrem Sternenglanz, die Dämmerung, die über den Landen liegt — alles offenbart ihm den Schöpfergeist Gottes, und indem er aus seiner Phantasie eine Welt von unvergänglicher Schönheit hervorzauberte, feierte er die Natur in ihrer erhabenen Größe.



Abb. 101. Fernand Schultz-Wettel: Plakat. (Zu Seite 99.)

Die modernen Realisten haben wir als Individualisten kennen gelernt, und das gilt vornehmlich auch von Böcklin. Ja, seine Werke sind wie die Goethes Selbstbekenntnisse. Der mit sich ringende, an sich verzweifelnde, himmelhoch jauchzende und zum Tode betrübte Mensch, der die Freuden und Bitternisse dieser Welt von der Geburt bis zum Tode auskosten

muß, der sich selbst Erforschende und sich in der Natur immer Wiederfindende, das ist Arnold Böcklin. Und er malte sein und aller Menschen Geschick, und ein Cyklus seiner Werke zeigt das Menschenleben in seiner Phantasie. Es ist sein Lieblingsthema, zu dem er immer wieder zurückkehrt. Vom aufjubelnden Glück bis zur tiefsten Traurigkeit malte er alle Regungen unseres Herzens. Durch Irrungen und Wirrungen geht unser Weg, und der „Mörder“, der „Büßer“, der „Eremit“ werden ihm typische Figuren; aber auch Humor und Satire kommen zu ihrem Recht, und in Allegorien stellte er die drei Lebensalter, das Leben von der Wiege bis zur Bahre, in einer monumentalen Schöpfung dar. Das „Vita somnium breve“ ist die Grundanschauung seiner Lebensauffassung.

Ein tiefer Ernst ist allen diesen Werken eigen, und was seine Menschen im tiefsten Inneren bewegt, das findet in der Stimmung der Landschaft einen Widerhall.

Dabei ist seine Empfindung eine echt deutsche, ja in dem idealen Gewande eine rein menschliche. Kein Werk beweist dies vielleicht besser, als die „Heimkehr“ (Abb. 103): Ein Landsknecht war in die Fremde hinausgezogen, Thaten wollte er vollbringen, und nun kehrt er am Abend seines Lebens wieder heim in seine Heimat. Auf dem Rande des Brunnens, an dem er als Knabe so oft gespielt hat, rastet er, und vor ihm liegt, von dem letzten Strahle des scheidenden Tages beleuchtet, das Dorf. Aus einem Fenster schimmert ein Licht zu ihm — — ist es das Haus seiner Eltern, seiner Frau und Kinder, nach denen er sich so viele Jahre gesehnt hat? Trefflicher ist wohl die „Heimkehr“ nach jahrelanger Abwesenheit nirgends geschildert worden: eine Landschaft und in dieser, den Frieden seiner Seele suchend, ein wegmüder Wanderer.

Jene Meinung, daß Böcklin die Stimmung der Landschaft auf die Menschen projizierte, ist nur sehr bedingt richtig, viel eher und mehr ist das Umgekehrte zutreffend, selbst in den Werken, in denen das Figürliche zur Staffage wird und die Landschaft dominiert. Man hat den Künstler immer als Landschafter gefeiert, und auch das ist nur bedingt richtig, denn er hat wenig reine Landschaften gemalt. Immer aber setzt er den Menschen in ein Verhältnis zur Natur, malt die Landschaft nicht um ihrer selbst willen, sondern gibt über sein Verhältnis zur Natur eine malerische Interpretation.



Abb. 102. Hans Unger: Heilige Cäcilie.
(Zu Seite 99.)

Die reine Landschaft malten die Realisten. Ihnen ist die Natur eine Welt von Erscheinungen, die sie darstellen mit der Liebe der von dieser Welt Bezauberten, für Böcklin ist diese Welt nur das Medium für Formen und Farben, die ihm das Kleid borgt für seine Phantasiewelt, die der Widerhall seiner eigenen Empfindungen ist. Jene suchen den überwältigenden Eindruck der Natur als Epiker, Lyriker, Dramatiker zu malen, er aber wollte für seine Seelen- und Gemütsstimmungen einen verwandten malerischen Ausdruck finden und stand der Landschaft als ein Philosoph gegenüber. Die Lust und Freude am Dasein wird ihm zum warmen „Sommertag“, Ernst und Schwermut zum „Klagelied“ eines armen Hirten, Todesahnungen zum „Herbst“, die anbetende Versenkung in den Geist der Natur zum „Heiligen Hain“, und tiefempfundene Trauer über die Vergänglichkeit alles Irdischen zur „Toteninsel“.

In allen seinen Bildern vollzieht sich eine Handlung gegenständlicher Art oder die Staffage ist sprechend. Seine Vorgänger Schwind, Koch, Preller, Rottmann benutzen ihre stilisierten architektonischen Landschaften zur Illustration der Bibel, des Homer, Dante, Shakespeare und malen litterarische Szenerien oder Stimmungs-

bilder romantischer Natur; Böcklin, und darin liegt das Moderne und seine Verwandtschaft mit den Realisten, malt niemals eine Erzählung im litterarischen oder historischen Sinne, behandelt nie einen bestimmten Fall, sondern gibt seiner persönlichen Empfindung einen allgemein menschlichen, von bestimmten Zufälligkeiten völlig abstrahierenden Ausdruck. Es sind Welten und Gestalten, die nie und nirgends existiert haben, aber von solcher Kraft der Ueberzeugung, daß sie in ihrem Dasein glaubwürdig erscheinen, wie z. B. sein bekanntes Werk: „Der heilige Hain." — Im Schatten uralter Baumriesen schreiten Priester in feierlichem Wandelschritt daher, sie machen Halt vor dem Opferaltar, von dem die heilige Flamme zum Himmel lodert. — Ein hohes Lied an den Geist der Natur, der sich in der belebenden Macht und Kraft des Feuers offenbart, ist diese Farbenschöpfung, deren Akkorde so weihevoll klingen, wie jener Chorgesang der Druidenpriester in Mendelssohns Walpurgisnacht:

Die Flamme reiniget sich vom Rauch,
So rein'ge unseren Glauben!
Und raubt man uns den alten Brauch,
Dein Licht, wer will es rauben!?

Gewiß, nie hat sich vielleicht eine derartige gegenständliche Szene zugetragen, und doch ist sie so glaubwürdig, daß man meinen möchte, unsere Altvordern haben einst im heiligen Hain so zum Symbol alles Lebens, zu der Flamme, gebetet. In diesem Landschaftsgemälde sehen wir deutlich, daß es dem Künstler nicht auf die Wiedergabe eines zaubervollen Parkes allein ankam, sondern er malte ein lyrisches Gedicht. Die Anregung hierzu bekam er auf seinen Streifzügen durch Italien, das ihm ja stets die Motive gegeben, und die Darstellung wurde ihm zu einem innerlichen Erlebnis.

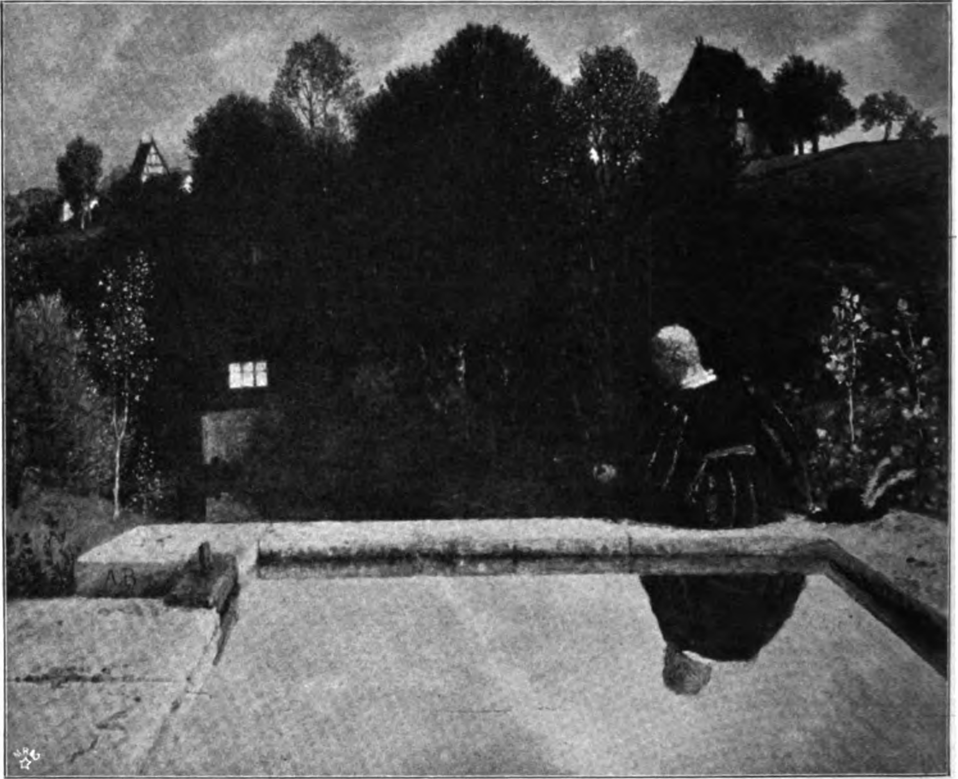


Abb. 103. Arnold Böcklin: Heimkehr.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 103.)

Das Gleiche kann man von seiner reinsten Landschaft, der „Toteninsel“ (Abb. 104), sagen.

Die Todesahnung, die uns so oft umfangen hält, und die Ungewißheit, wo unser Leib einst zur Ruhe bestattet den ewigen Frieden schläft, erweckt wohl die Sehnsucht nach einem Orte, der schöner ist, als alle Friedhöfe der Welt, den ewige Grabespoesie umfängt, die wir nur ahnen können. Nur einmal habe ich selbst in meinem Leben den Wunsch gehabt, hier möchtest du zu Grabe getragen werden und ausruhen. Das war auf dem Friedhofe, weit vor den Thoren Neapels, der auf einem Bergabhange gelegen ist, wo die prachtvollen Marmordenkmäler leuchten, die dunklen Cypressen über den Gräbern raunen, und die blauen Wogen des Meeres zu seinen Füßen rauschen. Immer wieder, wenn diese Stimmung in mir lebendig wird, dann steigt ein Bild vor meiner Seele auf, die „Toteninsel“. — Weit, weit, jenseits des Meeres erhebt sich aus der See eine kleine halbkreisförmige Insel, auf der einen Seite umgeben von hohen, grauen, weißen, braunen Felsen mit schweigsamen Grabkammern. Im Vorhofe dunkle grüne Cypressen, die ewige Liebe pflanzte, und davor die Eingangspforte, die sich lautlos öffnet und schließt. Todesschweigen liegt rings umher, kein Lüftchen regt sich, und am nahen Horizont hängen schwere Wolken hernieder, durch die tiefblaue Flut, in der sich die Felsen widerspiegeln, führt ein Fährmann auf schwankendem Kahne den marmornen Sarg hinüber zu der Toteninsel. Unser Wünschen, unser Hoffen wird zu Grabe getragen; und was wir gelebt, gestrebt und errungen, ein Nichts ist es in dieser Ewigkeit des Friedens. Von diesem Orte wird keiner wiederkehren, der das große Weltmeer hinübergefahren ist; hier findet die Tragödie des Lebens ihren Abschluß. Wie schaurig-schön ist doch dieser Ort! Nichts Grausiges hat der Tod an einer solchen Stätte, Erlösung, Ruhe und Frieden verheißt er einer wandermüden Seele. Und im Anblick eines solchen Bildes wird der Tod uns zu einem lieben Gesellen. Ein Verlangen nach jenem Orte überkommt uns wohl, und das Geheimnis des Jenseits möchten wir Suchenden finden.

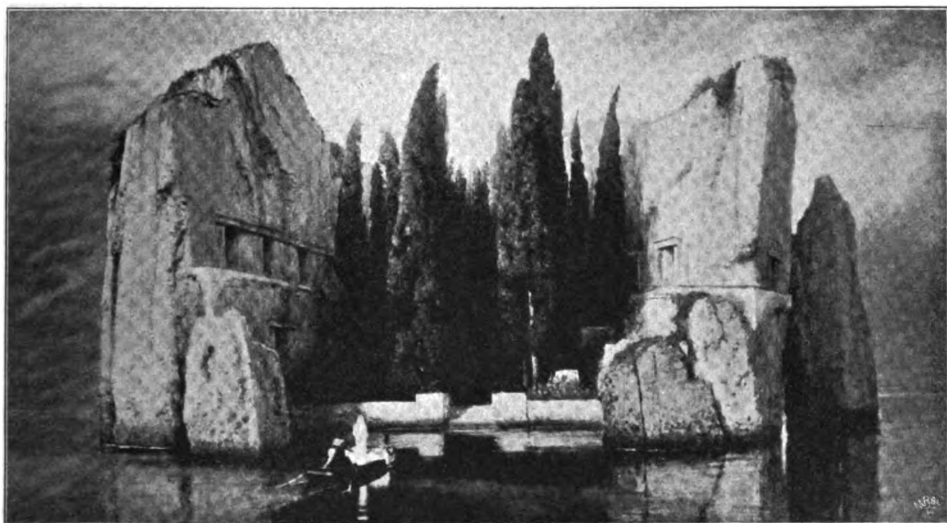


Abb. 104. Arnold Böcklin: Die Toteninsel.
Mit Genehmigung der Photographischen Union in München. (Zu Seite 105.)

Böcklin sah die Natur stets mit den Augen des Dichters; alle seine Landschaften sind Neudichtungen, haben mit der Wirklichkeit nichts zu thun. Sie sind der voll-

kommenste Ausdruck rein menschlicher Empfindungen.

In anderen Werken ist das persönliche Verhältnis des Künstlers zur Natur in Allegorien und Symbolen ausgedrückt. Er verkörperte den Naturgeist, den wir überall fühlen, aber nicht begreifen, gab ihm symbolische Gestalt und schuf als ein Abbild seiner Kraft Wesen, wie sie keines Sterblichen Auge je gesehen, aber von einer Naturwahrheit, daß man meinen möchte, in vorsintflutlicher Zeit hätten sie vielleicht einmal existiert (Abb. 105). In dieser Gestaltenwelt lebt etwas von dem Übermenschen, in dem die ungebrochene tierische Kraft mit menschlichem Geiste gepaart ist; die organische Verbindung von Geist und Körper, die, als die beiden zusammengehörigen Substanzen, das Wesen der Welt ausmachen. Das geheimnisvolle Walten der Natur, das Unzulängliche und das Unerforschliche, Unergründliche, das Welträtsel wird in seiner Kunst zu einem sichtbaren Symbol. Ja, es gibt Werke, deren Inhalt so befremdlich ist, daß man nie und nirgends in der gesamten Kunstgeschichte etwas Verwandtes findet, wie z. B. „Das Schweigen im Walde" (Abb. 106): Ein wundersames Weib, eine märchenhafte Erscheinung mit unheimlich starren Augen reitet auf einem braun und weiß gescheckten Fabelwesen, einem Einhorn, das teils Pferd, teils Ziege, teils Esel ist, durch die hohen gedrängten Stämme des Waldes. Rings herrscht Dämmerung und tiefes Schweigen. Die Einsamkeit und Stille des Waldes läßt die menschliche Phantasie den Wald beleben. Lauert nicht hinter dem Baume, unter dem Steine, im Grase, am Wege versteckt Gefahr? Nur zu oft fühlen wir uns innerlich beklommen, und ein Schauer überrieselt uns bei einem plötzlichen Geräusch, verursacht durch das Knistern der Zweige, durch das Rascheln einer Eidechse, durch das Eichhörnchen, das behend den Stamm hinaufklettert. Dann sieht wohl die aufgeregte Phantasie auf einmal eine Spukgestalt vor sich auftauchen, die Verkörperung



Abb. 105. Arnold Böcklin: Triton und Nereïde.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 106.)



Abb. 108. Arnold Böcklin: Schweigen im Walde.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 106.)

des „hörbaren" Schweigens, und im nächsten Augenblick ist sie verschwunden.

Ein kühnes Wagnis war es, eine rein durch Einbildung hervorgerufene Vorstellung zur personifizierten Allegorie zu gestalten. Die deutsche Kunst hat in Moritz von Schwind einen Romantiker hervorgebracht, der vorhandene Märchen glaubwürdig illustrierte und hübsche Szenerien hinzuerfand; Böcklin setzt ihn fort, geht aber zugleich auch über ihn hinaus, indem er das rätselhafte Motiv selbst, das den Dichter zur Erfindung des Märchens veranlaßte, darzustellen versuchte. Das eben macht den Zauber dieses Werkes aus, daß es jene geheimnisvolle Stimmung, aus der heraus es erwuchs, auf uns selbst überträgt, so daß selbst der, welcher die Allegorie nicht versteht, dennoch in den Bannkreis dieser Gestalt tritt.

Eine suggestive Gewalt haben Böcklins Gemälde, das gilt vornehmlich von den

Meerbildern, die niemand vergißt, der sie nur einmal schaute. Die pantheistische Naturauffassung, die den Naturgeist überall sieht, erschuf jene Fabelwesen der Faune, der Nymphen, Najaden, Centauren und Tritonen, die eine Familie zu bilden scheinen; keine willkürlichen Phantasiegebilde, sondern natürliche Kinder des großen Pan. Daß dem Maler Seehunde, Robben, Wale, kurz alle Lebewesen der See für seine Typen als Modelle dienten, ist selbstverständlich, aber diese Gestalten in der Tiefe aufgewühlt und vom Sturmwind gepeitscht werden, wenn der Donner rollt und die Blitze zucken. Wir werden nicht müde, dem Aufruhr, dem Kampfe der Wogen und Wellen und ihrem Spiele zuzuschauen: die eine droht immer die andere zu verschlingen, und die eine scheint vor der anderen zu fliehen. Die geheimnisvollen Kräfte, welche „Das Spiel der Wellen“ (Abb. 107) hervorrufen, werden sichtbar. Ein Wunder begibt sich, der Geist wird zur plastischen Gestalt. Ein wohlbeleibter Centaur



Abb. 107. Arnold Böcklin: Das Spiel der Wellen.
Photographieverlag von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 108.)

sind so folgerichtig in ihrem Bau, daß man den schöpferischen Geist dieses Mannes bewundert. Es scheinen längst ausgestorbene Vertreter untergegangener Daseinsformen zu sein. Sie werden zu einem Symbol des Meeres.

Der Anblick der weiten See ruft in uns wechselnde Gefühle wach, bald stimmt sie fröhlich, wenn heiterer blauer Himmel über der leuchtenden Flut liegt, bald ernst und wehmütig, wenn dunkle schwere Wolkenmassen heraufziehen, wenn die Wogen verfolgt ein reizendes Meerweibchen, das sich vor dem alten Herrn fürchtet und gewiß nicht mit Unrecht, sollen doch ältere Herren für jugendliche Reize nicht ganz unempfindlich sein. Bei der Flucht aber kommt die Schöne aus dem Regen in die Traufe, denn es gesellt sich ihr sofort ein anderer neckischer Centaur, der allzugern mit ihr gemeinsam die Flucht aufnehmen möchte. Vor dem gefährlichen alten Herrn aber tauchen andere Seenixen, belustigt ob seiner schwerfälligen Ungestalt und Unbehol-

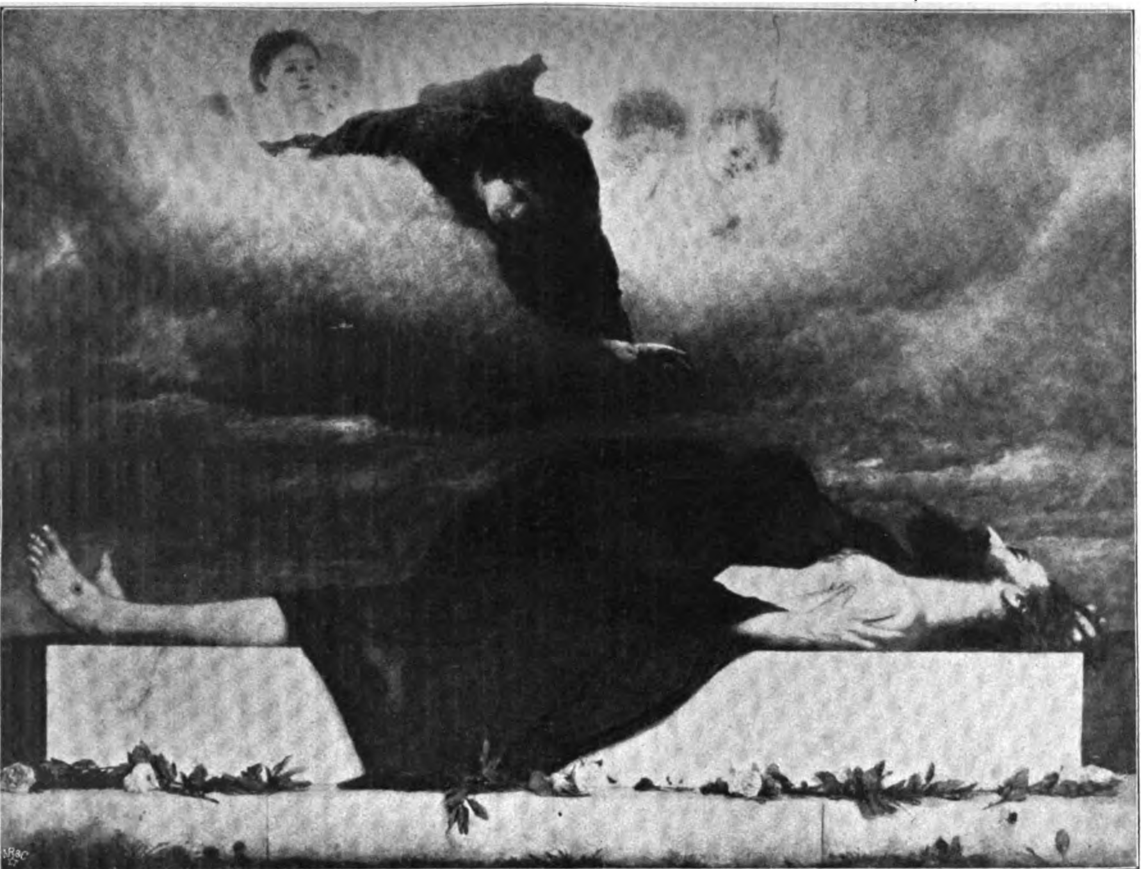


Abb. 108. Arnold Böcklin: Pietà. Photographieverlag von Fritz Gurlitt in Berlin. (Zu Seite 112.)

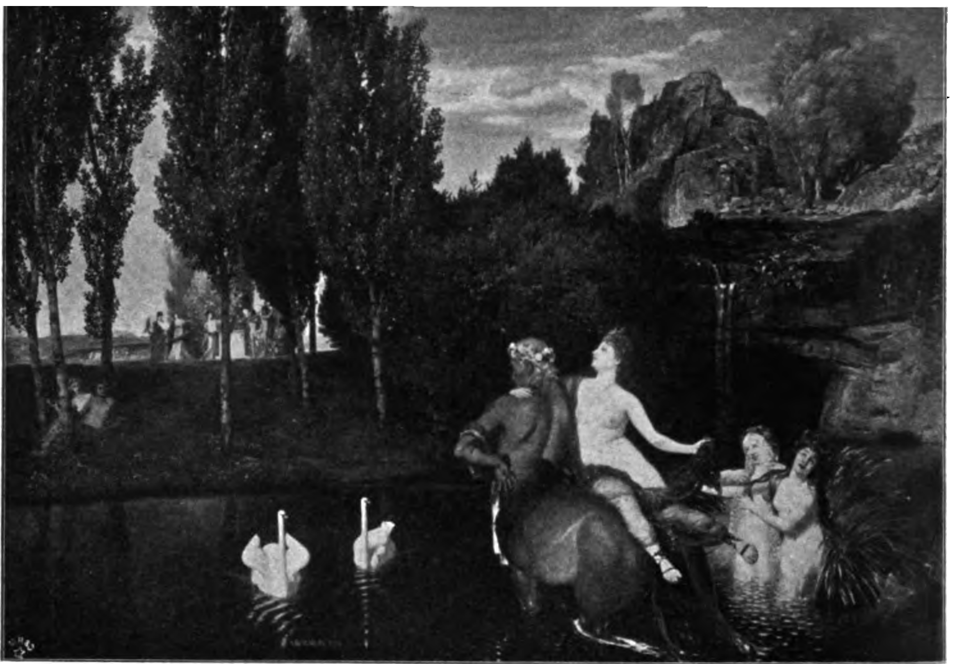


Abb. 109. Arnold Böcklin: Gefilde der Seligen.
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin. (Zu Seite 110.)

fenheit in die Tiefe; sie scheinen ihm eher geneigt, da sie seinen verspäteten Liebestrieben keine allzu große Bedeutung beilegen. Das Aufsteigen der Wellen, das Zusammenfließen zweier anderer ist in diesen Gestalten humorvoll geschildert, und das Leben der Flut hat geistig einen körperlichen Ausdruck erhalten. Wie fein ist dieses Wasser gemalt; unter der durchsichtigen Farbe erkennen wir die Körperformen der sich im Wasser tummelnden Gestalten, und in den Farben, zumal in ihren bunten Gegensätzen, lebt der Humor wie in dem Gesichtsausdruck der Köpfe.

In diesen urwüchsigen Gestalten voller Leidenschaft feiert die Naturkraft in ihrer elementaren Größe und Gewalt einen Triumph; wie gebrechlich erscheint gegen sie doch der degenerierte Mensch unserer Tage. Man möchte meinen, der Künstler habe sich über unser Pygmäengeschlecht lustig machen wollen, zuweilen ein gelindes Grauen vor dem entarteten Menschengeschlecht empfunden und deswegen, selbst ein Riese an Körper und Geist, jene Gestalten voll gesunder Lebenskraft und Leidenschaft als ihm innerlich verwandte Wesen gemalt.

Aus Überdruß an dieser Welt entstanden dann wohl auch jene Werke, die uns in ein Zauberland, in „Die Gefilde der Seligen“ (Abb. 109) führen:

Ein weißer Schwan vor mir: so ziehn wir leise
Auf dunkler Flut durch unser Morgengrauen
Und ziehn zur Ferne, wo die Wellenkreise
Dem jungen Tage hoch entgegenblauen.

Und lassen tragen uns und weiter tragen,
Und golden wird der dunkle Wasserbogen,
Bis wir die seligen Inseln sehen ragen
Im Glanz der Frühe aus den tiefen Wogen.

Rich. Dehmel.

Die dunkelblaue Flut des acherontischen Flusses, der aus tiefgeheimnisvoller Felsengrotte herausströmt, umgibt sie. Ein Centaur und Nymphen, glückliche Geschöpfe einer gesunden Naturkraft, schreiten dort über die Fluten, Meerfrauen singen melodische Lieder, im Schatten der schlanken Pappeln träumen beseligte Menschen und feiern ewige Liebe, und höher am Ufer hinauf tanzen die Glücklichen sorglos auf freiem Plane im warmen Scheine der Sonne — Kinder des Lichts! Böcklin malte das Glück, das wir uns unser Leben lang wünschen, nach dem uns heiße Sehn-

sucht überkommt, wenn uns die Armseligkeit an die traurige Existenz unseres Daseins erinnert. Das ist ein Abbild einer Welt, die die Utopisten so verheißungsvoll auszumalen wissen.

Und wenn uns vor der „Toteninsel“ Sehnsucht ergreift nach stiller Weltabgeschiedenheit, so in den „Gefilden der Seligen“ nach Glückseligkeit und Vollkommenheit. Böcklin malte nicht ein Gefilde der Seligen, wie es irgend ein Dogma dem Menschen nach dem Tode verheißt, sondern in diesem Werke lebt die Aufforderung: diese irdische Welt zu einem Gefilde der Seligen zu gestalten und als glückliche Geschöpfe zu bewohnen, die nichts von Krankheit, Leid und Elend wissen, würdig des Antlitzes Gottes, das sie sich rühmen zu tragen. Ein Prediger der Naturwissenschaft, ein Verkünder herrlicher, weltbeglückender Ideen, wird Böcklin zum Träger der modernen Naturphilosophie.

Die Ausdrucksformen dieses Werkes sind monumental, wie Böcklin überhaupt der berufenste Künstler war, Monumentalgemälde zu schaffen. Aber leider fand sich für ihn kein Mäcen, wie für einen Cornelius.

Was dieser Farbendichter auch schuf, ist allezeit groß empfunden. Seine Werke, die infolge ihrer Technik manchem nicht modern erscheinen, sind es indes in ihrer geistigen Auffassung. Er ist, gleich den Realisten, ein Eroberer, Wiederentdecker der Natur

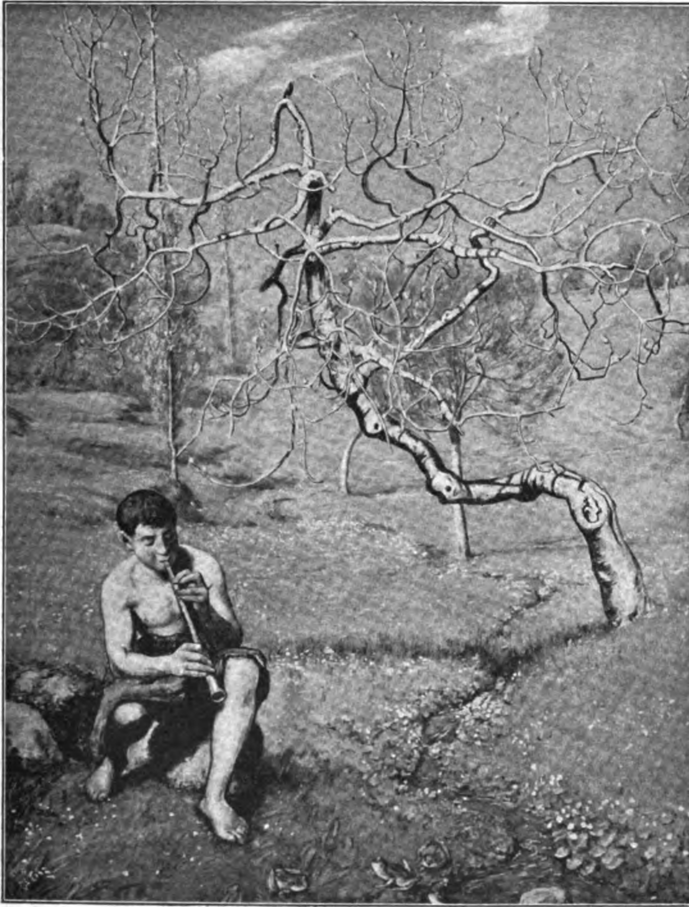


Abb. 110. Hans Thoma: Frühlingskonzert. (Zu Seite 114.)

gewesen, ein Zauberer, der ihre geheimnisvollen Kräfte ergründen und sie durch seine Gestalt erklären wollte.

Und wo er der Menschen Lust und Wehe malte, offenbarte er die genaueste Kenntnis unserer Empfindungen und wurde zum malenden Psychologen, wie in seinen religiösen Bildern. — Aber auch in diesen Werken entrückte er die Darstellung der gemeinen Wirklichkeit wie in der „Pietà“ (Abb. 108), in der er die erhabene Majestät des Todes und die Tragik des Schmerzes wunderbar vereinte. Lang ausgestreckt auf einem marmornen Sarkophag, den ein Rosenkranz umgibt, liegt Christus, ein Toter, steif und starr und die Haut schimmernd in gelbblauen Tönen, und über ihn hat sich in ihrem Schmerz Maria geworfen, deren Gestalt wir nur ahnen, da sie unter einem blauen Mantel ganz verborgen ist; nur die rechte Hand drängt sich hervor und umfaßt noch einmal den Sohn, krampfhaft und zuckend im Schmerz. Darüber öffnet sich der Himmel, und aus der Lichtöffnung schwebt im karmoisinroten Gewande der Bote Gottes hernieder, die Gruppe auf Erden zu segnen. Kleine Amoretten begleiten ihn, feucht schimmern ihre dunklen Augen, und in den blassen Angesichtern trauert das Mitleid zarter Kinderseelen. Wenn Lessing als Schönheitsgesetz aufgestellt hat, daß der Künstler ein schmerzvoll zerrissenes Gesicht, weil das Schönheitsgefühl verletzend, nicht darstellen soll, so scheint diese Forderung hier befolgt und erfüllt worden zu sein. Und wenn je eine Hand ein Sprache gesprochen, dann ist diese Hand der Maria die vollendetste psychologische Studie in der Kunst; sie verrät die in ihrem großen Schmerz verzweifelnde Mutterliebe. Das Grausige des Vorganges hat Böcklin aus dem Alltäglichen herausgehoben und in eine allgemein gültige Form übersetzt. Das, was wir Menschen beim Abschiednehmen von einem teueren Entschlafenen hoffen, daß ein gütiger Engel die Seele des Dahingeschiedenen in eine bessere Welt hinwegführe, jener Hoffnung, die dem Tode einen auslösenden und versöhnenden Zug verleiht, gab Böcklin eine ergreifende Ge-

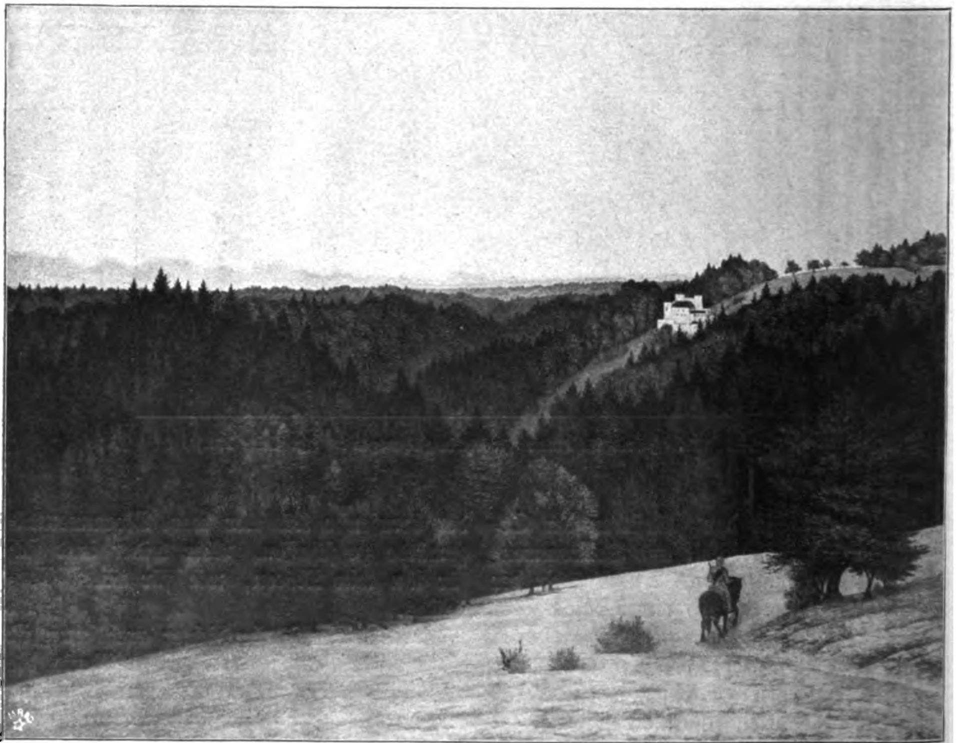


Abb. 111. Carl Haider: Abendlandschaft. (Zu Seite 116.)

staltung. Durch diese lichtvolle Erscheinung aber ist das Werk in das Reich der Phantasiekunst gehoben und zum Symbol jener Sehnsucht geworden, die wir alle vor der aufgeworfenen Scholle nach jenen Höhen des Friedens empfinden. Die glutvollen Farben stimmen zu dem poetisch phantasievollen Inhalt; von dieser Schöpfung gilt, ebenso wie von denen Uhdes, daß das wirklich Schöne in der glücklichen Vereinigung von Form und Inhalt zu suchen ist, und es ist dabei gleichgültig, ob das „Inspiration“ könnte man dieses Werk wohl auch betiteln, und damit ist auch am besten Böcklins Auffassung von dem Porträtbilde überhaupt gekennzeichnet. Auch er gibt, wie Liebermann und Uhde, den Menschen in einer Situation wieder, nur trägt diese nicht die Merkmale des Zufälligen, sondern ist von überlegter, beabsichtigter Wirkung. Bei aller scheinbaren Naturwahrheit des Vorganges, ist derselbe doch der Wirklichkeit entrückt. Einheitlich zu dieser Auffassung sind auch die Farben

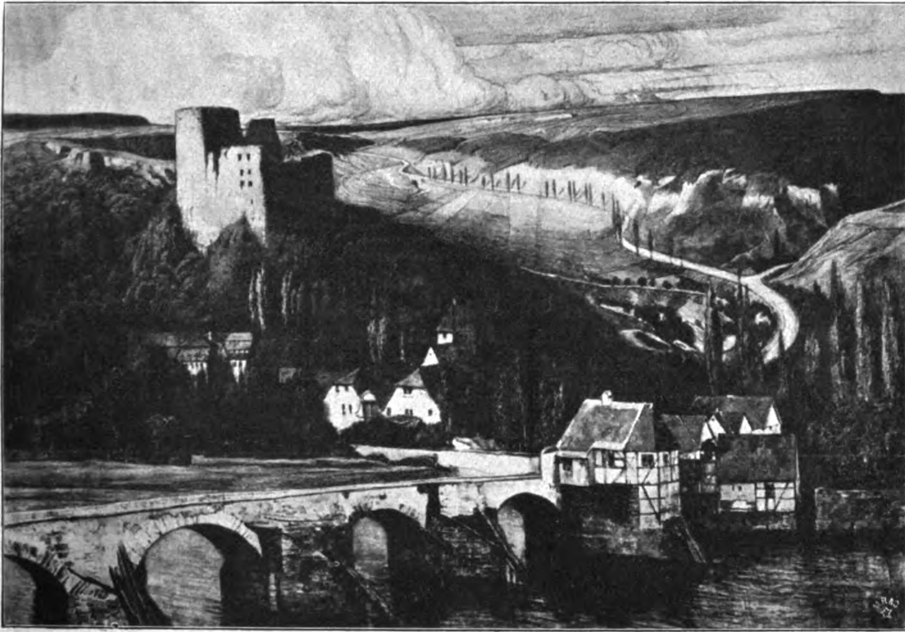


Abb. 112. Paul Schultze-Naumburg: Burg Plauen. (Zu Seite 117.)

Werk von der Wirklichkeit seiner Idee seinen Ausgang nahm.

Böcklin ist in allen seinen Werken Dichter, ja sogar auf dem Gebiete, wo man es am wenigsten vermutet, in der Bildnismalerei. Da malt der Meister Stimmungsbildnisse, wie in dem ernsten und schwermütigen Selbstbildnis in der Laube und dem Bildnis mit dem Tode, in welchem sich der Künstler in dem Augenblicke dargestellt hat, als ihn die Idee des Todes zu einer malerischen Gedankenschöpfung begeisterte und dieser als leibhaftiger Knochenmann hinter den, seinen Einflüsterungen lauschenden Künstler tritt.

gewählt, um von der Wirklichkeit ein verklärtes, geistig höheres Abbild zu geben.

Böcklin hat alle Werke aus seiner inneren Vorstellungswelt heraus geschaffen und so der Ideenmalerei neue Wege gewiesen. Und obwohl er keine direkten Schüler hatte, wenn man von Hans Sandreuter, der in seinen Bahnen wandelte, absieht, so bleiben doch alle Geistesverwandten in seinem Bannkreise. Sie haben die Gebiete der Landschaft, des religiösen Gemäldes, der Allegorie, des Porträts weiter, zum Teil als Spezialisten, ausgebaut.

Die Ideallandschaft ist ziemlich beschränkt geblieben, an phantasievoller Auf-

fassung aber hat niemand jene Größe Böcklins erreicht. Er war eben eine leidenschaftliche, wechselvolle und universelle Natur und von seiner Kunst gilt das Gleiche: sie ist bald lyrisch, bald dramatisch, niemals aber einseitig. Darin liegt der große Unterschied zwischen ihm und seinen Zeitgenossen.

Während Böcklins Landschaften eine ganze Skala von Empfindungen aufweisen, sind diejenigen des Frankfurter Meisters Hans Thoma fast stets auf einen Ton gestimmt. Es sind Bilder, die aus der Erinnerung entstanden sind. Wenn uns in Stunden des Ernstes Sehnsucht nach stillem Glück überschleicht, dann flüchtet sich diese wohl in Gegenden, in denen wir einst, sorglose Reisende, fröhliche Stunden verlebten. Sehnsuchtsakkorde erklingen in Thomas Landschaften wieder, und diese sind zumeist wie bei Böcklin, zu den Menschen in Wechselbeziehung gesetzt. Thoma schlägt oftmals einen religiösen Ton an und stellt traumverlorene Gestalten, Hirten, die die Flöte blasen, Bauernburschen, die den stillen Abendfrieden eingeigen, dar. Zu einem innerlichen Erlebnis wird eine solche Landschaft, und ihrem feierlichen Ernst und ihrer Schwermut entspricht die kühlere ruhige Farbengebung. Die klassisch-romantische Schule findet in dieser Malerei ihre Fortsetzung, aber schlichter, wahrer und intimer ist die Schilderung und Empfindung. Die Figuren in seinen Landschaften sind oftmals Personifikationen der Naturstimmung oder umgekehrt, die Stimmung des Menschen findet in der Natur einen verwandten Ausdruck: „Jene Typen des Berggreises, des jungen Mädchens, des Geigenspielers, des alten Bauern, sind nichts weiter als Personifikationen des Hochgebirges, des Frühlings der Melancholie, des Herbstes oder der körperlichen Weltabgeschlossenheit.“ Die grüblerische Natur des Deutschen kommt in diesen Werken so recht zum Ausdruck; sie sind, ihrem Inhalte nach, echt national und in der Wiedergabe des lebendigen Gefühls und der Empfindung modern.

Ein schönes Gemälde dieser Art ist sein „Frühlingskonzert“ (Abb. 110), das die Eigenart der Thomaschen Malweise, die Verbindung von Zeichnung und Farbe und auch den Typus der Thomaschen Hirtenbuben vorzüglich wiedergibt. Es scheint fast, als ob die Freude an der eigenartigen Bildung



Abb. 113. Franz Stuck: Bacchantenzug.
Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 118.)



Abb. 114. Max Klinger: Sommerglück.
Original im Besitz der Kunsthandlung von Fritz Gurlitt, Berlin. (Zu Seite 118.)

des Baumes mit seinem gewundenen, knorrigen Stamme und seinen sich ineinander verzweigenden Ästen das künstlerische Motiv für die Entstehung des Gemäldes gewesen ist, mit solcher Liebe ist der Charakter des Baumes hingeschrieben und in seinem Knospen das Frühlingserwachen und in dem Sonnenglanz der Landschaft die Lenzeslust geschildert. Gleich vortrefflich ist der Hirtenbube durchgezeichnet; es ist kein schönes Gesicht, in das wir hier blicken, mit diesem müden, träumenden Ausdruck, der nicht recht in all den Sonnenschein und in die Lenzesfreude hineinpassen will. Aber die naive Darstellung des Buben, der, was er in seinem Inneren empfindet den Tönen anvertraut, ist rührend. Mit schweigendem Ernst entlockt er seiner Schalmei eine sehnsüchtige Frühlingsweise, und aus dem Bache, der die Wiese durchrinnt, kommen die Frösche an das Ufer herauf, lauschen im Frühlingsahnen dem Konzert des einsamen Hirtenknaben und dem Liede des auf dem höchsten Zweige des Baumes tirilierenden Vögleins, bis sie selbst, von dem Sange und Klange berückt, wohl gar einstimmen, den Frühling melodisch zu begrüßen.

Ein Thoma verwandter Künstler, der sich ebenfalls an die älteren deutschen Landschafter angeschlossen hat, ist Carl Haider. Er hat sich wenig um den Pleinairismus gekümmert und zeigt in der Auffassung viel Ähnlichkeit mit Thoma, denn auch in seinen Landschaften lebt eine stille Sehnsucht und Weltabgeschlossenheit, wie schon die Titel verraten: „Abendlandschaft", „Herbstland-

schaft“ (Abb. 111). Nicht die Darstellung der Natur, sondern die persönliche Auffassung, die Entfaltung des eigenen Ich, das sich ausleben will, ist die Hauptsache. Nicht das grelle Licht des Tages und die Natur in ihrer nackten Wirklichkeit — sondern die Dämmerung, die Einsamkeit, in der die Sinne Einkehr halten und sich loslösen von der Fülle der Eindrücke und den Qualen des Tages, sind die Motive. In den schweigenden Schatten des Abends lebt die Schwermut, die die Seele der Modernen gefangen hält.

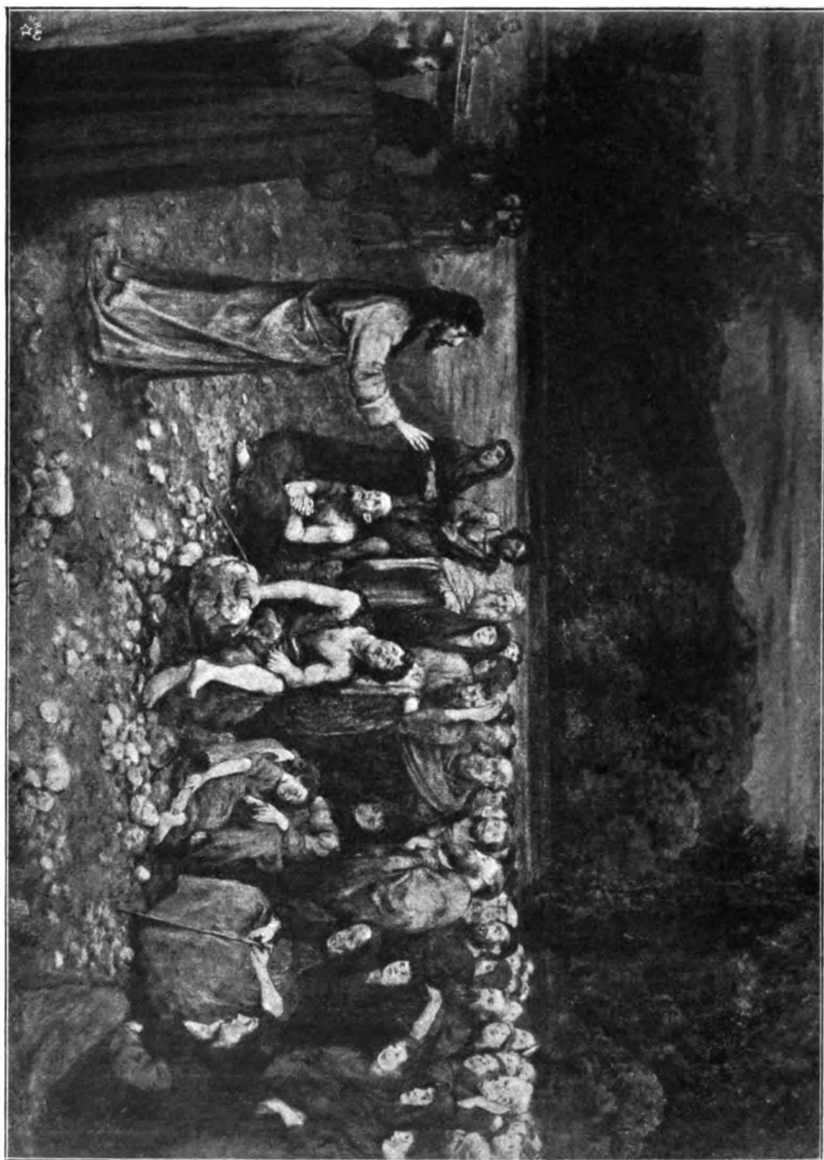


Abb. 115. Hans Thoma: Am See Genezareth. (Zu Seite 120.)

Diese Landschaften sind genau durchgezeichnet, nichts ist vergessen worden, und peinlich sind alle Einzelheiten wiedergegeben. Die Komposition ist innerlich abgeschlossen, den Vordergrund erfüllt die Wiese in leuchtenden

Farben, symmetrisch reihen sich im Mittelgrund die Bäume, und im Hintergrunde ragen dunkle Berge auf.

Und mag die Malweise dieses Künstlers auch recht wenig modern sein, ja, mutet sie uns zuweilen in ihrer glatten und korrekten Ausführung sogar altertümlich an, so erklingt doch aus seinen Werken die weltschmerzliche Stimmung der Pessimisten.

Ernst und stimmungsvoll ist auch **Paul Schultze-Naumburg**, der für seine poetischen Landschaften nur die Motive der Wirklichkeit entlehnt, so daß die gereifte Schöpfung stets der Ausdruck einer wohl überlegten Gesetzmäßigkeit ist. Die Landschaft der Wirklichkeit gibt ihm die Struktur, die Linien, die weiten Flächen, die Raumvorstellung, die er in seiner Phantasie nach künstlerischen Gesichtszügen aufbaut. Und in diesen Gemälden, deren Umfang eine Mittelgröße hat, lebt ein monumentaler Sinn. Auch seine Landschaft ist Stimmungslandschaft und ist eine Dichtung, hervorgegangen aus einem inneren Erlebnis. Seine „Burg Plauen" (Abb. 112) mit der dazu gehörigen Landschaft findet sich nirgends. Auf einer Reise durch das Thüringer Land ist ihm die Idee hierzu gekommen, wie er uns mit seiner gewandten Feder im „Kunstwart" selbst erzählt und auseinandergesetzt

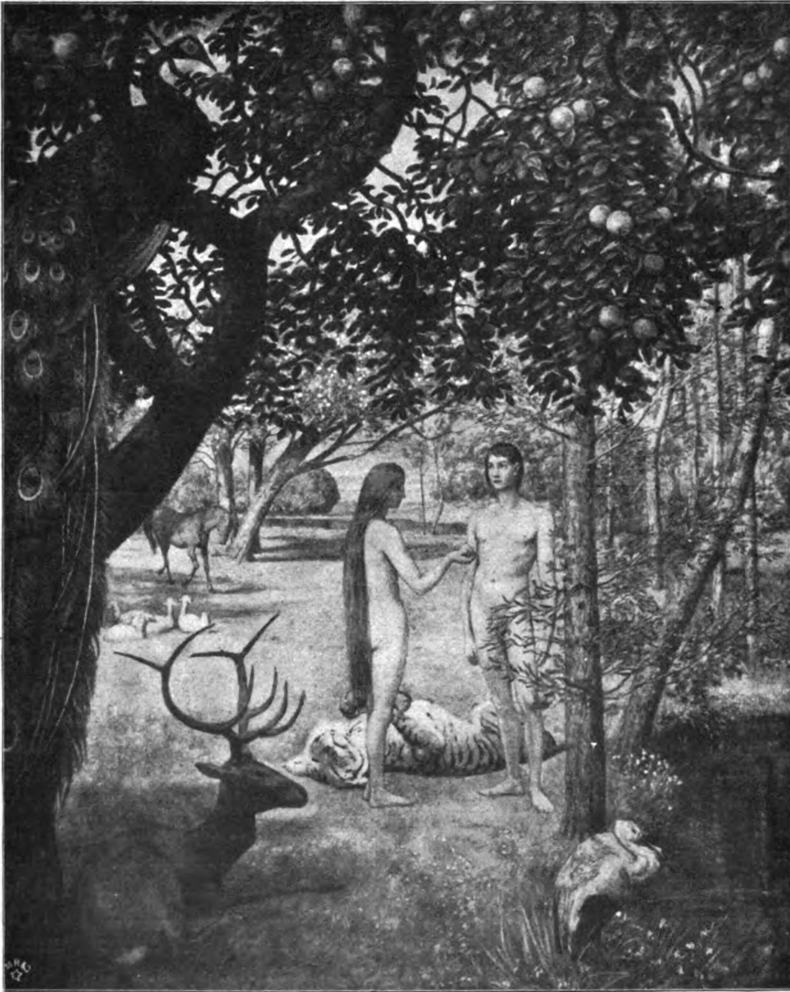


Abb. 116. Hans Thoma: Paradies. (Zu Seite 121.)

hat. In einer flüchtigen Skizze hat er die Stimmung und die Idee zu dem Bilde niedergeschrieben und dann aus der Phantasie heraus den Stoff gestaltet. Die ganze Eigenart der thüringischen Landschaft ist in diesem Werke wiedergegeben: Die sanften Höhenzüge, die den Lauf der Saale begleiten, die alten Steinbrücken, die sie überspannen, die Dörfer am Uferrande des Flusses, die hügeligen Fluren, die Landstraßen mit ihren sich windenden und auf der Höhe des Berges sich verlierenden Linien. Der ganze Charakter der thüringischen Landschaft ist in diesem Bilde gleichsam zusammengetragen, und der poetische Hauch der Romantik, der das burgenreiche Land umwebt, ist zu einer Stimmungslandschaft geworden.

Aber nicht immer malen die Idealisten ernste und schwermütige Landschaften, auch Frohsinn und Heiterkeit, heiße Sinnenlust, die sich losreißen möchte von den Qualen des Tages, sprechen zu uns in berückenden Farben. Und die Landschaften eines Franz Stuck zeigen, abgesehen von seinen reinen Landschaften, deren er nur wenige gemalt hat, die Landschaft in gleicher Weise wie bei Böcklin, als Stimmungsmittel für Ideen. Er benutzt sie mit Vorliebe in jenen Darstellungen, die, wenn man sie rein äußerlich bezeichnen will, wohl mythologisch genannt werden müßten, obwohl die Darstellung seiner Centauren, Sphinxe, Bacchanten so gut wie nichts mit den antiken Fabelwesen zu thun haben, und es wohl auch nichts Falscheres gibt, als Stuck als einen Nachahmer der Antike oder der Renaissancekunst hinzustellen. Seine Fabelwesen sind nur ein Symbol für menschliche Leidenschaften, zumal auf dem Gebiete der Erotik. Die Kunst eines Stuck ist von einer kraftvollen Sinnlichkeit und steht auch bei ihm mit Farbe und Inhalt in wohlthuendem Einklang. Die Erotik, die frei von allen Schranken, nur genießen will in ungezügelter Leidenschaft, kommt in Werken wie der „Verfolgung", dargestellt durch einen Centaur, der einer Centaurin nachjagt, oder einem „liebestollen Centaur", oder an den sich als Rivalen zerfleischenden Centauren zum Ausdruck, und die glutvollen Farben der Landschaft atmen die sinnlich heiße Glut der verlangenden, dürstenden, lechzenden Empfindung wieder. In seinem Symbolismus lebt etwas von jenem trunkenen Wollusttaumel, der für unsere Zeit so charakteristisch ist und als eine Auslösung von der angespannten, maschinenmäßigen Arbeit aufzufassen ist.

Wie Böcklin, so setzt auch er die Landschaft in Wechselbeziehung zu den Menschen, sie wird ihm zur Begleitung einer Melodie, wie in dem „Bacchantenzug" (Abb. 113), einer der herrlichsten Farbensymphonien, die Stuck gemalt hat. Sie stellt symbolisch den Rausch dar. Die Wirkung dieses Bildes liegt, wie meist bei Stuck, in den Kontrasten der Farben und Linien. Zu dem hellen Himmel mit den zerrissenen, weißen Wolken bilden die dunkelgrünen großen Bäume, durch deren Stämme man den dahinterliegenden blauen Himmel hindurchleuchten sieht, ein Gegengewicht, wie die malerische, schwankende Kette der Trunkenen zu der imposanten ruhigen Baumgruppe. Eine dionysische Heiterkeit erfüllt den weinseligen Zug, der mit ausgelassenster Freude dahinstürmt, und in jeder Gestalt äußert sich der Rausch verschieden, erscheint er individualisiert. Die Farben des Bildes sind glühend, sinnlich, die roten, gelben und blauen Mäntel ergeben eine prächtige Abwechselung, so daß man geradezu von einem Farbenrausch sprechen kann. Die Harmonie der Farbe, Form und Linie hat sich zu einer unzertrennlichen Einheit verbunden.

Der gesunden Kraft der Stuckschen Welt, die von Schwermut nichts wissen und in ihrer Sinnlichkeit sich ausleben will, tritt Max Klinger als Landschafter mit einem feierlichen Ernst gegenüber. Man hat ihn getadelt, daß er für die Farbe keine Empfindung besitze — es sei die Berechtigung hierzu dahingestellt — jedenfalls ist seine Landschaft, die einen Sommertag (Abb. 114) schildert, ein farbenschönes Gemälde. Es ist Böcklins Geist, der in Klingerscher Formensprache auferstanden ist. Grell liegt die Sonne über dieser idealen Landschaft, und unter dem schattigen Baum wandeln traumverloren junge Mädchen, den Klängen der Guitarre lauschend. Die grüne Wiese duftet, und in der Ferne schimmert der blaue Streifen des Meeres, ernst und feierlich erhebt sich auf dem runden, braunen Stamm der Baum, und die Farben der weißen, gelben und roten Gewänder leuchten. In dem Kontrast der sonnigen Landschaft und dem Ernst dieser Gestalten, die einer fremden Welt







Abb. 117. Julius Exter: Charfreitag. (Zu Seite 128.)



Abb. 118. Franz Stuck: Pietà.
Photographie-Verlag von Dr. E. Albert & Co., München. (Zu Seite 125.)

angehören, liegt ein Stimmungszauber, der uns wie Musik umfängt.

Die gleiche Liebe zur Natur spricht aus diesen idealen Landschaften, wie aus denen der Realisten, und in der musikalischen Stimmung, deren Grundcharakter ein ernster, schwermütiger ist, begegnen sich beide, das Himmelhochjauchzen und zum Todebetrübtsein ist die immer wiederkehrende Melodie. Die historische Landschaft der romantischen Schule hat der symbolischen und der lyrischen Stimmungslandschaft das Feld geräumt. Das Gemeinsame der modernen und alten Kunstrichtung liegt allein darin, daß ihre Werke Phantasieschöpfungen sind.

* * *

Die gleichen Gegensätze ruhiger Stimmung, kraftvoller Sinnlichkeit, abgeklärter und gedämpfter und dann wieder hellleuchtender Farben, diese Gegensätze, die wir in den Landschaften der Idealisten finden, kehren auch in ihren religiösen Gemälden wieder.

Ihr Führer, Böcklin, hat nicht allzuviel derartiger Bilder gemalt, aber sein bedeutendstes Werk, die „Pietà", hat anregend auf eine ganze Reihe anderer Maler gewirkt.

In der religiösen Kunst eines Thoma fehlen die leidenschaftlichen und dramatischen Accente. Die stille Beschaulichkeit seiner Landschaften liegt auch über den religiösen Gemälden, den ältesten wie den jüngsten.

In der „Predigt am See Genezareth" (Abb. 115) aus dem Jahre 1871 ist die Darstellung in kirchlichem Geiste gehalten. Christus ist der Sohn Gottes, eine Lichtgestalt, äußerlich wie innerlich von der Volksmenge getrennt. Ein Prophet aus einer anderen Welt, umstrahlt von der Aureole, verkündet er der unabsehbaren Menge seine Lehren. Es ist ein Übergangswerk, wie die einzelnen Typen der Zuhörer, vor allen der Hirtenbube, die Mutter mit dem Kinde, die alte Frau, vielleicht die Großmutter, beweisen — ein Werk, das gewiß auch heut noch den Geschmack der kirchlich gesinnten Gemüter befriedigt, zumal die Abenddämmerung in ihren blaugrünen Tönen und die Purpurfarben der untergehenden Sonne über dem Walde eine feine Stimmung in das Werk tragen. Mit modern-rationalistischem Empfinden hat dieses Werk nichts zu thun. Die Welt des Friedens, das Glück einer untergegangenen Zeit, als die Götter den Menschen nahten, ist hier im frommen Glauben an das Wunderbare gemalt worden. Für die Zeit, in der es gemalt wurde, war es ein kleines unscheinbares Bild, das einen altmeisterlichen Charakter trug; es war schlicht, innig und treuherzig empfunden — und in der Wahrheit der Stimmung und den malerisch gestimmten Farben kündete sich das Neue an. Thoma hat später

diese weltabgeschiedene Stimmung immer wieder gemalt, nur ist er jetzt sonniger, heller geworden, die Farben haben ihre Schwere verloren. Diese Bilder, die oftmals das Paradies darstellen, sind sorgfältig durchgezeichnet, wie das der Entwurf mit sich bringt, und Zeichnung und Farbe haben sich zu einem seltenen Wohlklang verbunden, wie in dem „Paradies" (Abb. 116) vom Jahre 1901. In diesem Werke lernen wir das ganze große Können dieses Künstlers als Landschafter, als Tiermaler und als Menschenbildner kennen. Mit der Liebe eines Kleinmeisters ist alles gezeichnet, scharf ist der Umriß der einzelnen Gegenstände betont, in der Modellierung der Baumstämme, der Tiere und vor allen Dingen der Menschen. Das Studium des Nackten und die Durchmodellierung der einzelnen Formen ist zum Gewinn für die Plastik der Erscheinung, von Thoma, ebenso wie von Klinger, wieder zu Ehren gebracht worden. Der Farbenglanz dieses Werkes gehört zu den schönsten Thomas und ist prächtig in den Gegensätzen: das dunkle Grün des Apfelbaumes und die satten Farben der buntschillernden Pfauenfedern heben sich von dem zarttönigen blauen Himmel, der klaren Fernsicht und dem hellen Grün der Wiese ab. Es lebt die paradiesisch reine Stimmung darin, und der Garten der Unschuld ist in idealer Auffassung wiedergegeben. In Unschuld befangen ist auch noch das erste Menschenpaar, das sich gegenseitig in die Augen schaut, sich gegenseitig fragt, ob sie von der verbotenen Frucht essen oder wenigstens einmal kosten sollen. In Evas Zügen liegt etwas Bittendes, als wolle sie Adam verführen, doch auch neugierig zu werden, was es denn eigentlich mit dem Apfel der Erkenntnis für eine Bewandtnis habe. Nicht wie in der Verführung Stucks ist hier das sinnliche Moment betont worden, nicht der Charakter der Demi-vierge, die sich der verführerischen Macht der Reize ihres Körpers voll und ganz bewußt ist, und die den Zauber der Wollust innerlich schon vorempfindet, sondern in Thomas Gemälde ist Eva mit allen Reizen der Unschuld umkleidet. Adam schaut sie fragend und zagend, wie ein großer Knabe, an. Es ist eine vollendete Illustration des Märchenzaubers, und in ähnlicher Weise hat wohl nur Raffael es verstanden,



Abb. 119. Max Klinger: Pietà. Copyright 1893 by Photographische Gesellschaft, Berlin. (Zu Seite 125.)



Abb. 120. Franz von Lenbach: Bismarck.
Photographieverlag der Photographischen Union in München. (Zu Seite 127.)

den poetischen Zauber des Paradieses in seiner Schöpfung der „Erschaffung der Eva" (Freskogemälde in den vatikanischen Loggien) darzustellen.

Ein schwermütiger Hauch liegt trotz des Sonnenglanzes über diesen Paradiesschilderungen mit den grünen Wiesen, den tiefblauen Wassern, der klaren Luft, dem blauen Himmel, den schlanken Bäumen, in deren Schatten Tier und Mensch friedlich nebeneinander leben. In der Weltflucht Thomas finden wir ein Spiegelbild pessimistischer Auffassung vieler Zeitgenossen, die in der paradiesischen Vergangenheit bessere Zustände sehen, als in der, durch Kämpfe aller Art sich zerreibenden Gegenwart mit ihrer Unruhe und ihrer Nervosität.

Wie modern Thoma empfindet, zeigt unter anderen Werken auch sein „Verlorener Sohn", der, im Gegensatz zu der Slevogtschen Auffassung, nicht aus malerischen Gesichtspunkten, sondern aus der Idee geboren erscheint. — Die Geschichte dieses nackten Jünglings in einer möglichst einfachen Form zu erzählen, hatte sich der Künstler wohl als Aufgabe gestellt.

Auf einem kleinen Hügel, neben seiner Schweineherde sitzt der verlorene Sohn, eine finstere, mürrische Gestalt. Über das Schicksal, das er selbst verschuldete, scheint er zu



Abb. 121. Franz von Lenbach: Selbstbildnis.
Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München.

grübeln und ist in Nachdenken versunken, wie er wohl den gebrochenen Menschen in sich wieder aufrichte und herstelle.

Gewiß wollte Thoma kein sozialistisches Tendenzgemälde schaffen, und doch mutet es fast wie ein solches an. Der von der menschlichen Gesellschaft ausgestoßene Prolet, dem das Notdürftigste fehlt, um sich die Blößen zu bedecken, der die Schweine um ihr ekles Futter beneidet und seine Nahrung mit ihnen teilen muß, — dieser Verlorene ist nicht wie der Slevogtsche, abgemagert und an Kräften verzehrt, sondern muskulös, mit starken, sehnigen und kräftigen Armen ausgestattet, man möchte meinen, daß er sich jeden Augenblick wieder erhebt, um wieder hineinzugehen in die Gesellschaft, die ihn von sich gestoßen, um das Gute, an dem er teil zu haben glaubt, um all die Genüsse des Lebens, an denen zu laben er sich für berechtigt hält, zurückzufordern und zu begehren, und um wieder als Sohn in seines reichen Vaters Haus zu Tisch zu sitzen. Und der Regenbogen, der sich im Hintergrunde des Bildes über die Landschaft gespannt, scheint dies als ein Symbol der Hoffnung anzudeuten. So lebt denn auch in dieser, in ruhigen Farben gehaltenen Schöpfung modernes Fühlen, Denken und Trachten, und auch hier sind die Farbentöne harmonisch zu dem ernsten Inhalte gestimmt.

Aus dem Wunsche, die Macht des Kreuzes und das Wunderbare des Glaubens in einem Symbol dazustellen, sind dann andere Kompositionen, wie Julius Exters „Charfreitag“ entstanden. (Abb. 117).

Am lebendigsten ist der religiöse Glaube

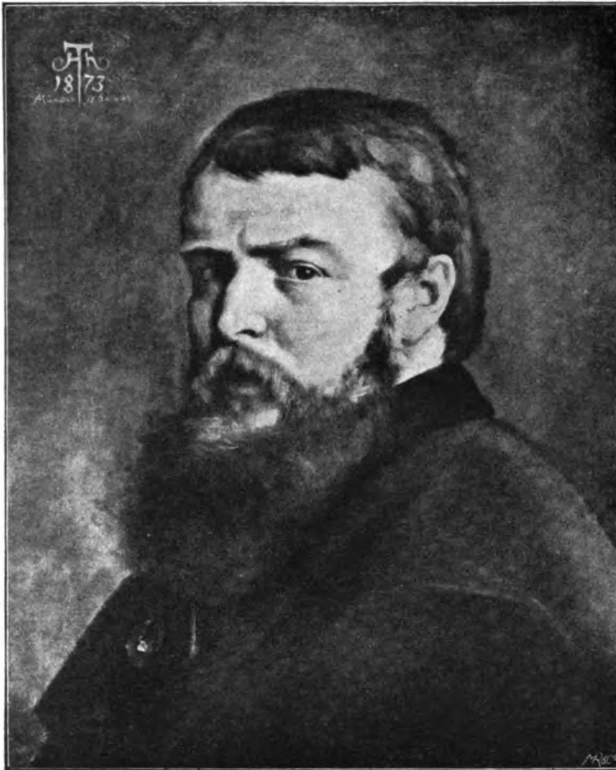


Abb. 122. Hans Thoma: Selbstbildnis.
Verlag von H. Keller in Frankfurt a. M. (Zu Seite 128.)

Blicken der Beter als ein lichtumflossenes Phantom. — Dieses Bild ist wie irgend ein Werk der Alten komponiert und aus der Idee herausgestaltet. Was allein der Wirklichkeit entlehnt wurde, sind die Modelle der Bauern, die erschreckend lebenswahr sind und getrost einen Vergleich mit Leibls Bild: „In der Dorfkirche" aushalten. Bigotterie, fanatischer Eifer und jener den Bilderanbetern so eigentümliche starre Blick sind von einer großen Kraft im Ausdruck. Die Engel in den Flügelbildern, welche sich schmerzvoll an die Brust schlagen und das große Lied der Klage ertönen lassen, sind Gestalten einer ätherischen Welt, die das Körperliche abgestreift haben und deren zarte hellfarbige glänzende Gewänder Lichtgestalten verhüllen, fleisch- und blutlose Schemen,

in der Landbevölkerung erhalten, die noch nicht die Zweifel des Rationalismus kennt und in hingebendem Gebet an das Kreuz Erlösung von den Mühen des Lebens erhofft, das für sie eine Quelle der Wunder und Offenbarungen ist. Daher ist die Bauerngemeinde das beliebteste geistige Modell. Exters Darstellung des Symbols ist wohlüberlegt, das zeigt die rein äußere Komposition des Gemäldes. Das große Mittelbild stellt eine Bauerngemeinde mitten auf freiem Felde dar, es ist keine zufällige Versammlung, sondern die kreisförmige Anordnung der Betenden ist Absicht. Die Bauern sind in das Gebet versunken, ihr innigster Wunsch, ihre sehnsüchtigste Hoffnung ist die sichtbare Erscheinung des Gekreuzigten, der mitten unter ihnen erscheinen soll. Die ganze Versammlung bildet einen geschlossenen Ring, ein Gedanke erfüllt die Sinne aller, und der Glaube wird zur sichtbaren Gestalt. Der gekreuzigte Gottmensch materialisiert sich den

die wirklich aus einer übersinnlichen Welt zu stammen scheinen. Die mystische Macht des Kreuzes hat hier eine eigenartige malerische Wiedergabe gefunden. Gesunde Wirklichkeitsschilderung und eine in das Reich der übersinnlichen Welt sich verlierende Phantasie sind gepaart; es ist ein Werk, in dessen Bannkreis man immer bleiben wird, hat man es einmal nur geschaut, und dessen Reiz in der Schwierigkeit liegt, ihn ästhetisch zu ergründen. Auch hier sind die Farben aus der Idee herausgeboren und wohlthuende Gegensätze geschaffen worden; dies gilt ganz besonders von den Engeln, die in ihren dekorativen Gewändern eine glückliche Umrahmung des Mittelbildes ausmachen.

Auch Franz Stuck scheint für alle diejenigen zu malen, die noch an Wunder glauben, in Jesus Christus das Symbol des Göttlichen sehen und nicht nur den großen Menschen erkennen. Daher hat er das traditionelle kirchliche Gewand beibehalten. Und

dennoch sind diese Werke weit entfernt von einer kirchlichen Auffassung. Stuck ist zu sehr Gedankenmaler, als daß man meinen darf, nur die Freude an dem religiösen Vorwurfe sei die Veranlassung. Daß es ihm darauf ankommt, für einen Gedanken ein Symbol zu geben, beweist die „Pietà“ (Abb. 118), in der er die Majestät des Todes mit der Tragik des Schmerzes versöhnen will. Die feierliche Ruhe des todesstarren Körpers und die vor Schmerz zur starren Säule gewordene Maria bilden einen ergreifenden Gegensatz. Der Aufbau der Komposition ist wohlberechnet, die vertikale und horizontale Linie der beiden Figuren schneiden sich im Verhältnis des goldenen Schnittes und stehen im harmonischen Gleichgewicht. Das Werk enthält kein Beiwerk, es ist von einer Einfachheit, die man in der modernen Kunst sonst vergeblich sucht. Darin aber liegt die monumentale Feierlichkeit begründet. Wie stets, so suchte Stuck auch in diesem Werke den einfachsten und erhabensten Ausdruck für eine innere Idee, für welche er zuerst die Form fand und dann, wie Böcklin, diese durch die Farben zum Leben erweckte.

Ins Monumentale versuchte Max Klinger das religiöse Bild in seiner „Pietà“ (Abb. 119) zu erheben, ein Werk, das ich nicht gerade für eine der glücklichsten Schöpfungen des Künstlers halte. Die Komposition ist einfach und klar, die Tragik des Schmerzes ist in den Gestalten der Maria und Jesus' charakterisiert. Maria erscheint als die still Leidende, ihre Gesichtszüge zeigen einen versteinerten Gesichtsausdruck — sie gleicht der Niobe. Johannes ist wie ein Prediger aufgefaßt, stille Zuversicht und trostspendende Liebe liegen in seinen ernsten Zügen. Mit größter Kunst sind die Hände zur Charakteristik benutzt. Wie Johannes die Hand der Maria ergreift und die seine tröstend auf die ihrige legt — das ist stille aufrichtige Teilnahme, Trost und Beistand. Die Hände sind der Brennpunkt der gemeinsamen Gefühle. — Aber wie viel Vorzüge von seltener Schönheit man auch entdeckt, das ganze Werk läßt kalt. Es erscheint mehr das Resultat grübelnden Verstandes, denn ursprünglicher Empfindung, wie Böcklins „Pietà“, und die kalten Farben, zumal die gelbbraune Haut Christi, erfüllen nicht gerade mit Wärme. Das Werk steht auf der Grenze des Idealismus und Realismus, darin liegt der Grund der mangelnden Wirkung. Für den religiösen Vorwurf aber gibt es meiner Ansicht nach nur eine Wahl, entweder Uhde oder Böcklin zu folgen. So fremd die religiösen Bilder der Realisten denen der Idealisten gegenüber zu stehen

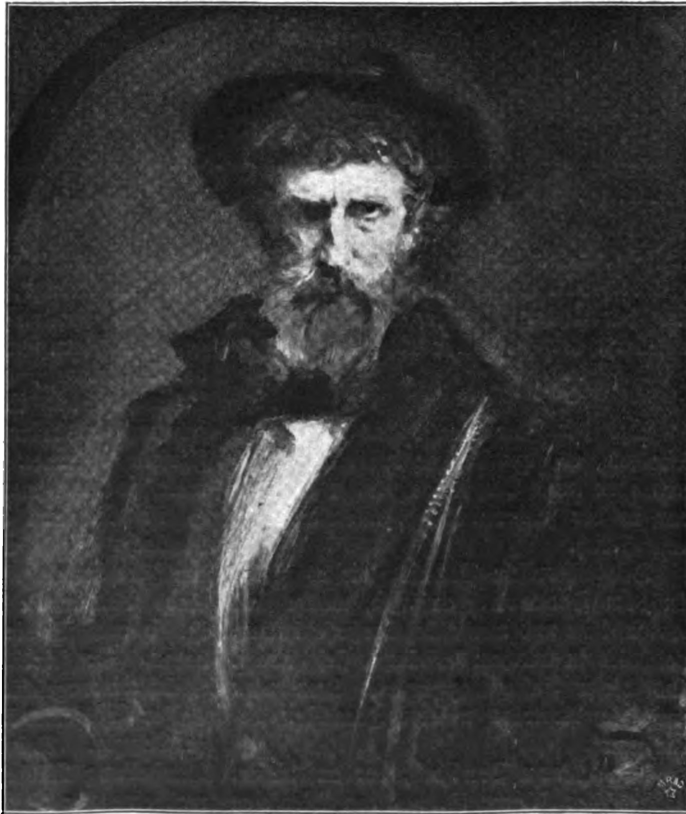


Abb. 123. Leo Samberger: Selbstbildnis. (Zu Seite 129.)



Abb. 124. Leo Samberger: Weibliches Bildnis. (Zu Seite 129.)

scheinen, wenn man sie rein äußerlich betrachtet, so innerlich sind sie verwandt: sie sind der Ausdruck einer leidenden, Trost suchenden und hoffenden Menschheit.

* * *

Aus der Idee heraus das Porträt zu gestalten, es zum Träger bestimmter Vorstellungen und Empfindungen zu erheben, war in der früheren Kunst, wie wir sahen, recht üblich.

Das historische Bildnis, wie es z. B. Anselm Feuerbach auffaßte, wollte stets das Ethische und menschlich Große festhalten, gleichviel in welchem Kostüm es sich bewegt. Aus dieser Auffassung heraus kann man auch die Porträts unserer Idealisten betrachten.

Franz von Lenbach, der auf diesem Gebiete der Führer ist, hat den Menschen nie als farbige Erscheinung, wie die Freilichtmaler, gemalt. Seine Technik geht nicht von der Farbe, sondern von der Zeichnung aus. „Bei Lenbach sehen wir, daß sich die Ausarbeitung auf der Leinwand auf die Augen beschränkt, während alles nur in impressionistischer Technik skizzenhaft aber meisterhaft behandelt ist.“ Trotzdem ist er weit vom Impressionismus entfernt, da die Verwendung der Farben eine ganz andere ist, ja, er steht den alten Meistern viel näher, ist ihnen oft nahe gekommen, eine kongeniale Natur. Das Moderne liegt bei ihm zum allerwenigsten in der Technik, die, ganz im Gegenteil, bisweilen zur virtuosen Manier geworden ist.

Nicht um die rein sachliche Schilderung ist es einem Lenbach zu thun, wie sehr er sich auch bemüht, ein lebenswahres Bild, sogar auf Grund von Photographien, zu geben, sondern sein persönliches Empfinden, die Vorstellung, die er über den Darzustellenden hat, ist bei ihm für die Ausführung mitbestimmend. Wenn er den Fürsten Bismarck oder Kaiser Wilhelm I. malt, so kann man von dem Werke sagen: es ist Bismarck oder Kaiser Wilhelm in Lenbachs Auffassung. Wie für die aus der Idee herausgestaltete Landschaftsmalerei eines Böcklin die Phantasiefarbe am Platze ist, so auch für die Porträtschöpfungen Lenbachs. Er schreibt in seinen Werken ein Stück Kulturgeschichte, wie in dem Bildnis Kaiser Wilhelms I. im städtischen Museum zu Leipzig. Reinhold Begas hat in der Darstellung Wilhelms I. am Nationaldenkmal eine für künftige Zeiten vielleicht bleibende geschichtliche Auffassung gegeben, daß

der „alte Kaiser“, wie ihn das Volk nennt, allzeit ein Werkzeug in der Hand eines gütigen Geschickes gewesen. Eine ähnliche historische Auffassung trägt Lenbach vor: das ist der alte Kaiser, der ruhig in seinem Stuhle sitzt, gebeugt von der Fülle der Jahre, der sich mit dem Haupte umwendet und nachdenklich in das Leere schaut; ein überlegender und vorsichtig erwägender alter Herr, nichts Heldenmäßiges, sondern eher etwas müde, wie voll Sehnsucht nach Frieden und Ruhe nach den aufreibenden Kämpfen des Tages.

Der Held voll jugendlicher Spannkraft ist für den Künstler Bismarck. Seine Bildnisse sind psychologisch gewiß interessant, aber durchaus nicht alle gleichwertig. Das beste, vom Jahre 1892, besitzt wohl das Leipziger Museum, ein anderes (1894) den Fürsten im Schlapphute (Abb. 120), Graf Henckel v. Donnersmarck. In der Gestalt beider Bilder lebt Bismarck vielleicht zukünftigen Geschlechtern im Gedächtnis. In der Wiedergabe des alten Recken mit dem unbezwinglichen Ernst, dem unbeugsamen Willen, dem ehernen Kopf, den leuchtenden Augen, die Ehrfurcht abringen, ja, abtrotzen, könnte menschliche Größe nicht besser gegeben werden. Das ist eine geschlossene, in sich gefestigte Persönlichkeit, die Verkörperung des Heldenmäßigen. Gerade dieses Werk ist um so bewundernswerter, weil Lenbach hier auf die äußeren Attribute des Helden, wie Stahlpanzer, Helm und Schwert verzichtet hat.

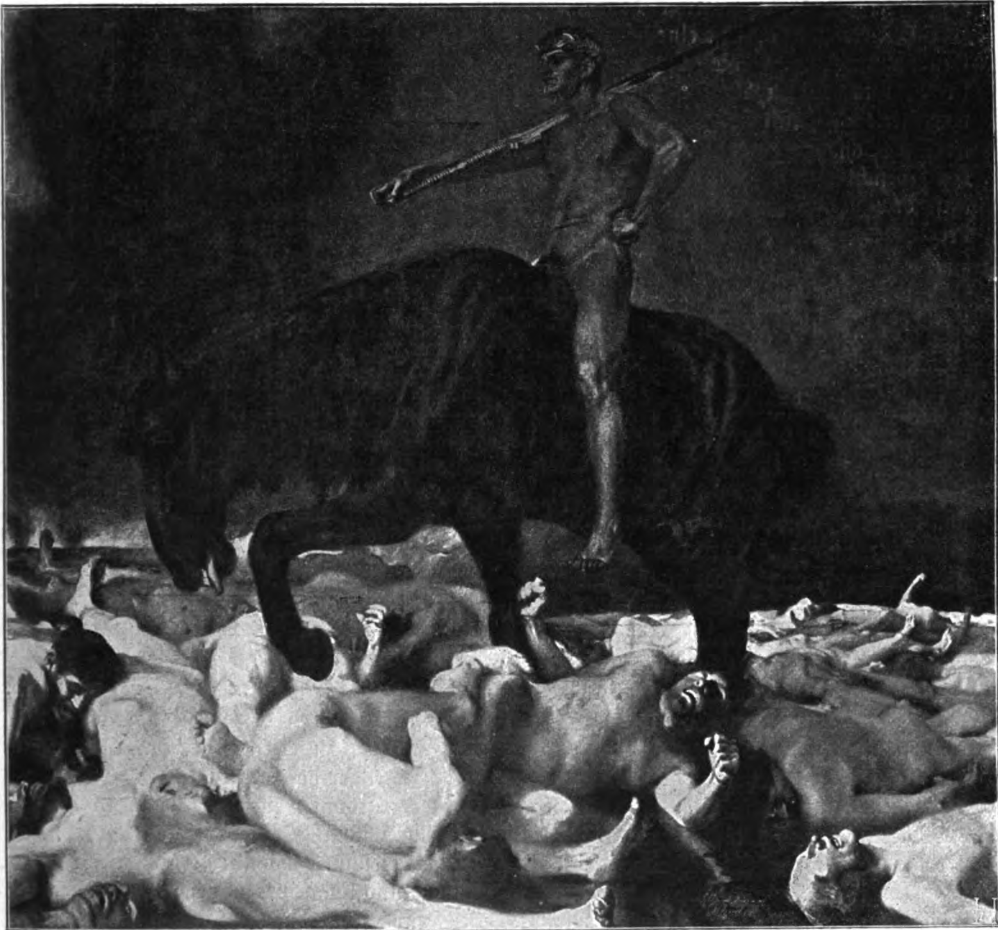


Abb. 125. Franz Stuck: Der Krieg. Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 130.)

Wie das Religiöse nicht in den Äußerlichkeiten des Kirchenbildes gesucht werden muß, ebensowenig das Heldenmäßige. Man muß ein Held sein! und dann ist das Kostüm gleichgültig — vor allen Dingen aber, man muß ihn malen können! — Gewiß, Lenbach hat von den Alten gelernt. Der Kopf und die Hände sind erhellt, und alles Licht ist ringsherum abgeblendet, dieser Kopf ist die Konzentration des Ganzen. Der breitkrempige Hut ist eine wohlerwogene Einrahmung, und die weiße Halsbinde in dem dreieckigen Ausschnitte des Rockes vermittelt geschickt den Übergang vom tiefsten Schwarz zu den gelblichen Tönen des Gesichts. Die Hände, welche so fest auf dem Griffe des Stockes liegen, unterbrechen wohlthuend die schwarze Masse des Kleides.

In seinem Bildnis des Grafen Moltke tritt der Ideenmaler vielleicht noch mehr hervor. Der Kopf ist plastisch durchmodelliert, die Haltung ist glücklich gewählt, man staunt diesen Schädel an, der eine Welt von Gedanken und Ideen beherbergte. Es ist der sinnende Denker, der die Kraft und auch die innere Leidenschaft besitzt, das, was seinen Geist erfüllt, durchzusetzen. Lenbachs Modelle sind fast immer geistig bedeutende Persönlichkeiten gewesen, zumeist im vorgerückteren Alter, in dem die Gedankenarbeit bereits tiefe Furchen in die Gesichter eingegraben hat, Männer, von denen zu hören, deren Bild vor Augen zu haben, die Nachwelt allezeit ein Interesse haben wird, und so hat er in der Mehrzahl seiner Porträts, wie in dem Wilhelms I., Bismarcks, Moltkes, vieler Künstler und Gelehrten, gleichzeitig über dieselben ein Stück Zeitgeschichte geschrieben in seiner aus der Zeit geborenen Auffassung: Bismarck ist ihm der willensstarke Held voll jugendlicher Spannkraft trotz des vorgerückten Alters, Moltke der Denker, der in ruhiger Selbstbeherrschung das sich einmal gesteckte, als wahr und richtig erkannte Ziel verfolgt, Kaiser Wilhelm der ehrwürdige, liebenswerte Greis, ein still Prüfender und das Beste Erwählender. Die Zeitgenossen, die Lenbach malte, zeigen etwas von dem Forschergeiste des Menschen unserer Tage in seiner leidenschaftlichen Energie, es sind keine Menschen, die ein „otium cum dignitate“ genießen, sondern solche, die sich in ihrer Arbeit verzehren und aufreiben. Etwas von der eigenen Natur des Künstlers lebt in all diesen Gemälden wieder, und so erfüllt sie, trotz ihrer, wie oft behauptet wird, altertümlichen Technik, dennoch modernes Gefühls- und Geistesleben. Nicht der Mensch mit allen Zufälligkeiten als eine farbige Erscheinung im Raume ist von ihm hier dargestellt worden, sondern im Gegensatz, losgelöst von diesem, als eine psychologische Studie.

Einen ähnlichen Charakterzug finden wir auch bei Thoma wieder.

Seine Bildnisse haben einen lyrischen Charakter; es breitet sich ein schwermütig stiller Ton über das Gesicht aus. Lebendigkeit oder gar dramatische Leidenschaft ist in seiner Porträtkunst ausgeschlossen (Abb. 122).

Mit Lenbach hat auch Franz Stuck als Porträtist zu wetteifern versucht, indessen vielleicht mit weniger Glück, da er im Porträt mit einem lebenswahren Gegenstande zu thun hatte. Die Harmonie seines Schaffens und seiner Persönlichkeit würde gestört erscheinen müssen, hätte er nicht versucht, auch in dem Porträt zu gleicher Zeit eine Idee festzuhalten. Dies ist aber, wenn man von hervorragenden Männern absieht, bei den Dutzendvorbildern, die der Porträtmaler hat, schwer möglich. Er hat daher seinen Bildnissen wohl die Stuckschen Farben mit ihren satten, tiefen Tönen gegeben und was diesen Porträts an Innerlichkeit abgeht, nur allzuoft durch Äußerlichkeiten, zumal im Beiwerk, in der Dekoration, im Rahmen, in der Haltung, zu ersetzen gesucht. Im Porträt tritt daher das Starke und das Schwache seiner Kunst offen zu Tage, denn in ihnen lebt, was ich als das Motto der Stuckschen Kunst bezeichnen möchte: Kraft, Schönheit, Anmut und längst vergangener Zeiten Spur.

Lenbach hat dagegen in seinem Schüler Leo Samberger einen ebenbürtigen Rivalen erhalten, der in seinen Porträts greifbares und volles Leben schildert und mit Vorliebe das Bildnis losgelöst von der Außenwelt, an die nichts mehr erinnert, dargestellt. Ein Schöpferakt, ein „Werde“ — und aus dem Nichts tritt uns lebendiger Geist entgegen. Der willensstarke und energievolle Mann, das leidenschaftlich nach einem Sichausleben verlangende Weib, sind hier gemalt worden. Das beste Porträt ist sein Selbstbildnis der Münchener Pina-

kothek (Abb. 123). Aus den kräftigen Zügen, die ein leidenschaftliches inneres Feuer zu verzehren scheint, leuchten ein Paar Augen, die uns anschauen, als wollten sie unser Inneres ergründen und es festhalten für alle Zeit. Seine Koloristik ist Absicht, nicht immer frei von Angewohnheiten, breit und malerisch ist die Pinselführung, und dabei besitzt er eine Kraft der Charakteristik, die den Beschauer face en face mit dem Dargestellten bringt.



Abb. 126. Franz Stuck: Der Tanz. Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 131.)

Er liebt die dunkle Farbengebung eines Lenbach, geht aber noch über denselben hinaus, indem er rein malerisch in derber, breiter Weise die Farben aufsetzt und sie auf Fernwirkung berechnet.

In ein Spiel von Linien hat er die anmutige Erscheinung eines weiblichen Bildnisses (Abb. 124) aufgelöst, — da scheint nichts gezeichnet und doch ist alles mit dem Pinsel in Farbenstrichen und in Schnörkeln gezeichnet. Es mag dies vielleicht als eine Spielerei erscheinen, hervorgegangen aus dem Wunsche, eigenartig zu sein, aber gleichgültig, ob dies der Fall oder nicht, die erzielte Wirkung ist von unübertroffener Lebendigkeit. Ein weiches Gemüt, ein freundliches Wesen, eine gefällige Hingabe und eine edle Leidenschaft sprechen aus diesen großen, schönen Augen, aus den zarten, weichen Gesichtszügen, die vortrefflich wiedergegeben sind; man glaubt, diese Gestalt zu kennen, so vertraut kommt einem das Gesicht vor, oder es erwacht wohl vor ihm der Wunsch, sie kennen zu lernen. Der Zauber, der von einer weiblichen Erscheinung von ruhiger, ernster Anmut, voll Liebreiz und ungeweckter Leidenschaft auf uns ausströmt, ist gleichsam das Thema, das der Künstler in diesem Köpfchen hat behandeln wollen, und obwohl er das Charakteristische des Kopfes festhielt, so stellte er ihn doch unter einer höheren Auffassung dar. Was übrigens von dem Gemälde gilt, daß es einen weiten Abstand für das Auge erfordert, das gilt auch von der vorliegenden photographischen Wiedergabe, auch in dieser fließen erst in einer gewissen Entfernung vom Auge die Linien zu einer schönen Gesamterscheinung zusammen.

Die idealistische Porträtkunst erscheint begreiflicherweise klein, wegen der geringen Anzahl wirklich hervorragender Menschen — seien sie groß als Helden, Denker,

Dichter, Maler rc. oder an Charakter. Der Maler selbst aber muß ihnen ebenbürtig sein, fähig, wie ein Lenbach, ihre Größe zu erfassen, sich in ihre Seele zu vertiefen, um ein Abbild dieser Seele geben zu können. Diese Porträtisten wollen nicht die Wirklichkeit abmalen, sondern, indem sie von den Zufälligkeiten des Lebens absehen, geben sie Charaktere von weltgeschichtlichem oder allgemeinmenschlichem Interesse, sie schreiben nicht den Charakter des Herrn X. Y., sondern sie malen den Helden, den Dichter, den Melancholiker, die Anmut und lassen in dieser Idee die übrigen Charaktereigenschaften aufgehen.

* * *

Völlig losgelöst von dieser Welt sind nun jene Phantasieschöpfungen, die einen allegorischen, symbolischen Charakter haben.

Auch hierfür war wieder Böcklin das Vorbild. Er fand für die Poesie, für das „Drama“, für den „Krieg“ zum Teil neue Formen von eigenartiger Kraft und bleibender Gestalt.

Mit Böcklin hat Hans Thoma zu rivalisieren gewagt, aber, ich möchte sagen, nicht mit Glück. Seiner vorwiegend lyrischen Natur fehlt die Tiefe der Phantasie, die Größe und Kraft des Ausdrucks, die eine Allegorie als Bedingung voraussetzt.

Dagegen ist Franz Stuck auf diesem Gebiete der Bedeutendere, ja, er geht in der Darstellung von Allegorien noch über einen Böcklin hinaus, indem er sogar die Farbe zum Träger der Gedanken und zum Ausdruck der Stimmung erhebt, wie in dem von ihm oft variierten Thema „Die Sünde“. Stuck glaubte für sie den einfachsten Ausdruck zu finden in der Gestalt des Weibes, das ja für den Mann die verkörperte Verführung und Versuchung ist. Alles, was unsere Vorstellung mit dem Begriffe der Sünde verbindet, das Dämonische, Geheimnisvolle, Gleißnerische, Schmeichlerische, Lockende, sucht der Künstler durch die Symbolik der Farben auszudrücken. Aus einem dunklen Hintergrunde tritt uns die Gestalt entgegen, hellleuchtend in warmem Farbentone schimmert ihr Leib mit seinen üppigen Reizen. Ein dämonischer Glanz liegt in ihren tiefdunklen Augen, die zu locken und verfolgen scheinen, vor deren heimlichem Feuer man sich fürchtet, und die doch ihre magnetische Gewalt ausüben und uns anziehen. Und die Schlange, das Attribut der Sünde von alters her, ergänzt die Allegorie. In vielfachen Windungen umschlingt sie den weißen Frauenleib, um ihn nimmermehr loszulassen, denn die Sünde kann von der Sünde nicht lassen. Sie ist von ihr gefesselt, umschlungen und umgarnt, und die glitzernde grüngelbe schimmernde Haut der Schlange ist ein Ausdruck der Verführung und des gleißnerischen Wesens der Sünde.

In allen Kunstwerken der naturalistischen wie der idealistischen Richtung sahen wir, sofern es Meisterwerke waren, eine Wechselbeziehung zwischen Inhalt und Farbe, in Stucks Ideenschöpfungen tritt zu diesen noch der Symbolismus der Farbe hinzu. Geradezu undenkbar aber wäre ein solches Bild in pleinairistischer und impressionistischer Durchführung, weil ja die Darstellung der abstrakten Begriffe nur allzufern der Wirklichkeit ist.

Eine andere Schöpfung zeigt bei gleichen Vorzügen monumentale Größe: „Der Krieg“ (Abb. 125). Kein figurenreiches Schlachtengemälde mit einer Fülle von Attributen des Krieges oder des kriegerischen Handwerks in der rein äußerlichen, allegorisierenden Weise eines Rubens hat Stuck geschaffen, sondern er wollte für das Symbol eine allgemein gültige Form finden.

Er stellte den Krieg als einen unbarmherzigen Recken dar, der die Menschen vor sich her zu Paaren getrieben hat, ihre Dörfer und Städte in Flammen aufgehen ließ, die Äcker verwüstete und die blühende Flur zu einem Leichenfelde verwandelte. Auf einem abgetriebenen Klepper, dem man die Strapazen des Krieges ansieht, reitet er über die Menschenleiber hinweg, eine kräftige, muskulöse Gestalt mit einem ehernen Gesichtsausdruck, dem jede menschliche Regung fehlt, das Schwert wie ein Rächer über der Schulter, unerbittlich wie das Schicksal — eine Entsetzen einflößende Gestalt. Seine brutale Macht wird zur Gewißheit durch jene am Boden liegende, krampfhaft zuckende Menschenmenge, die sich in ihrem eigenen Blute wälzt, entsetzlich entstellte Leiber, aus denen die Farbe des Lebens gewichen ist.

Ja, in diesem Werke ist das Bleibende des Krieges dargestellt, denn wie auch die Kampfesweisen der Völker je gewesen sind, ob sie sich der Speere, der Pfeile und

Bogen, oder der Säbel, Flinten und Kanonen bedienten, ob der Krieg infolge einer verfeinerten Technik mehr oder weniger raffiniert geführt wurde, das ist für die Idee des Krieges das Nebensächliche. Nicht das eigentliche Kampfgewühl, sondern das Resultat des Krieges ist hier geschildert.

Ein Werk, das uns mit Entsetzen, ja, mit Schauer und Ekel vor dem das Glück der Völker zerstörenden Dämon erfüllt.

Keine bessere Einleitung kann einem Buche, dessen Thema lautet: „Die Waffen nieder!" gefunden werden, als eine Abbildung dieses Gemäldes.

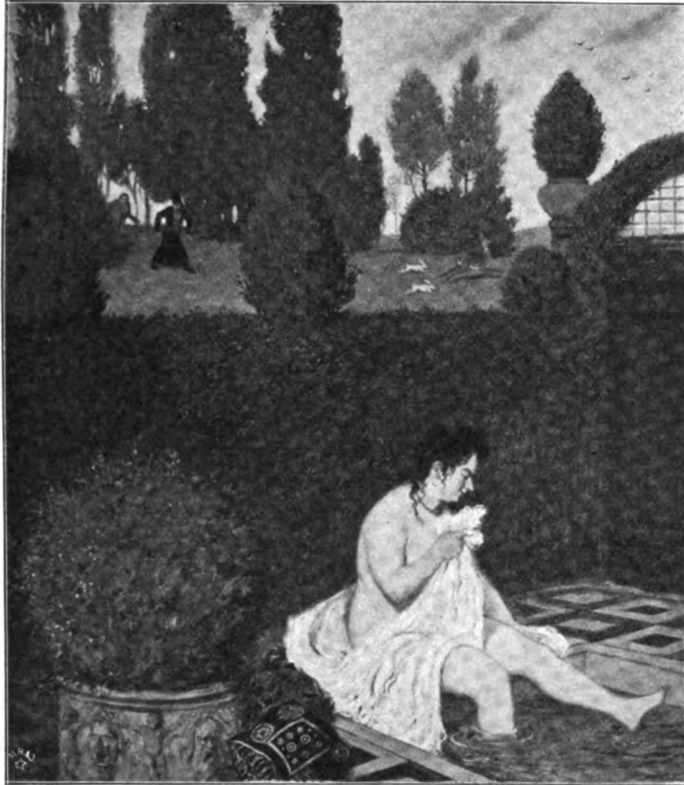


Abb. 127. Adolf Hengeler: Susanna im Bade. (Zu Seite 132.)

Form, Inhalt und Farben sind auch hier einheitlich verbunden, und man kann sich das Grausige des Krieges, die Wollust des Kampfes und Hinmordens, die Bestie in der Menschennatur nicht einfacher ausgedrückt vorstellen, als es in dieser Schöpfung geschehen ist. Unter dem Symbol konstatierte der Künstler eine Thatsache, die heut jeden Gebildeten mit Grausen erfüllt.

In anderen Werken überwiegt die dekorative, ornamentale Linie, wie z. B. im „Tanz" (Abb. 126). Dieser ist zu einem Spiel von Linien geworden, die sich zu einer Schleife auflösen lassen. Die sinnliche Glut des Tanzes, das Suchen und Finden des Tänzers, das Ineinanderfließen der heißen Empfindung, die völlige, gegenseitige Hingabe ist in dieser einfachen Formensprache wirklich einzig für unsere Kunst. Die Tanzbewegung wird überaus lebendig gemacht, die Mänade scheint zu schweben und sich um ihren Tänzer zu drehen, und wohlberechnet ist die straffe Haltung der einen Hälfte seines uns zugewendeten Körpers, der in der scheinbaren Ruhe das Gleichgewicht zu den ausschreitenden Füßen bildet.

Der Symbolismus hat in der ornamentalen, dekorativen Form gewiß den charakteristischsten Ausdruck erhalten, in der Verschmelzung beider liegt der große Fortschritt der modernen Kunst gegenüber der alten — ja, es ist hier der Vergleich überhaupt fast unmöglich, da diese Art der symbolischen Darstellung, die auf jede Erzählung und Beigabe von Attributen verzichtet, überhaupt erst eine Errungenschaft der modernen Kunst ist; in ihrer Verbindung von realen und idealen Vorstellungen beginnt sie neuerdings sogar bereits zu einem dominierenden Einfluß zu gelangen.

Dabei ist Böcklins gesunder Humor von manchen Künstlern mit Glück fortgesetzt worden, und unter Beibehaltung seiner Technik haben sie Werke geschaffen, in denen Ernst

und Heiterkeit wunderbar gemischt ist, und in denen es natürlich auf die Darstellung und Verkörperung der witzigen Idee allein ankommt. Böcklins „Susanna im Bade“ hat Schule gemacht, und Adolph Hengelers gleichnamiges Bild (Abb. 127) weckt und ist voller Humor. In ihrem Bade sitzt Susanna am Rande des marmornen Bassins und schaut mit stillem, vergnüglichem Behagen, selbstvergessen, auf ihr schönes weißes Bein, das sie soeben aus dem Wasser gehoben hat. Die üppigen Reize ihres rundlichen Körpers — für so manche Mitschwestern ihres Volkes recht bezeichnend — sind prächtig in den satten fleischfarbigen Tönen wiedergegeben, die sich blendend von der dunkelgrünen Wand des Hintergrundes abheben. Über die Wiese jenseits, in malerischen Kaftan gehüllt, kommen zwei Priester gelaufen mit allen Merkmalen von „unsere Leit'.“ Trotz der Kleinheit ihrer Figuren in ihren Bewegungen echte Rassemenschen! Hase und Reh laufen in gestrecktem Galopp, von beiden aufgeschreckt davon. Ein köstliches Bild von einem Wohllaut der Farben, einem leuchtenden Kolorit und einer selten glücklichen, humorvollen Behandlung des Stoffes.

Eine Ad. Hengeler verwandte Natur ist Ludwig von Zumbusch, der eine eigene schwer nachzubildende Technik hat. Jedes seiner Werke ist vollständig durchkomponiert. Er entwirft zuerst eine Zeichnung bis in die kleinsten Einzelheiten, überträgt diese auf getöntes Papier und malt dann sorgfältig mit Temperafarben die Zeichnung aus, ein gleiches Verfahren, das man beim kolorierten Kupferstich beobachtet; Zeichnung und Farben verschmelzen vollständig in eins, und das ganze Gemälde wird mit einem leichten Firnisauftrage überzogen. Das Kolorit seiner Werke hat einen dunklen leuchtenden Ton. Diese im wesentlichen mit auf der Zeichnung beruhende Technik ermöglicht es ihm, Charakterköpfe fein durchzumodellieren, wie z. B. bei seinem „Schatzgräber“ (Abb. 128), und es ist die Freude am Gegenstand, die ihm zur Idee verhilft. Ernst und Humor ist in seinen Bildern gemischt, wie z. B. in den „Hochnotpeinlichen“ (Abb. 129), wo das grausig schreckliche Henkergericht seine Schuldigkeit gethan hat, und die Richter in ihrem satten Gerechtigkeitsgefühl die Richtstätte befriedigt verlassen.



Abb. 128. Ludwig von Zumbusch: Der Schatzgräber.
(Zu Seite 132.)

Der liebenswürdige Humor dieser Werke hat etwas Erfrischendes; er ist eine gesunde Weiterbildung des Böcklinschen und ein Beweis, daß es unserer Zeit, bei allem Ernst der Lebensauffassung, nicht an fröhlichen, herzigen Menschen fehlt, die ihre Phantasie in den Dienst des Frohsinns und der Freude stellen.

Aus diesem Wunsche mögen auch Georg Schuster-Woldans Märchenbilder entstanden sein, die die Welt des Wunderbaren so natürlich gestalten.

Wie fürchten sich die verlassenen Kleinen im Walde, als plötzlich der Waldgeist in der Gestalt des treuen Eckart (Abb. 130) in seiner riesigen Größe vor ihnen steht und sich zu ihnen herniederbeugt, freundliche Worte zu ihnen sprechend. Wie lustig und ahnungslos folgen sie dem Rattenfänger, der seinen Dudelsack spielt und vor ihnen hertanzt. Sie befinden sich im Banne dieses Unholds, und man bedauert die Kleinen um so mehr, da aus ihren unschuldigen Mienen und offenen Augen so viel Reinheit des Herzens, so viel holde Kindlichkeit strahlt und sie das Verderben bringende Böse nicht erkennen. Halb aus Neugier, halb aus Vergnügen an den verlockenden Tönen, die Kleineren beeinflußt durch die Größeren, folgen sie im unwiderstehlichen Drange dem Rattenfänger, der sie bezaubert und bezwingt, ihre Seelen sind gefangen genommen; sie wissen nicht, was sie thun, und in ihnen macht sich die suggestive Gewalt des Bösen geltend, das sie allesamt mit einschmeichelnder Weise verlockt und verführt. Vollständig losgelöst von dieser Welt zieht der Schwarm dahin, getrieben und gezogen von einer geheimnisvollen Macht, keins der Kinder ist auch nur im geringsten in irgend eine Beziehung zu dem Beschauer gesetzt. Daß das Kolorit eines solchen Werkes glänzend und leuchtend ist, und alle Farben zart verrieben wurden, ist für die Märchenwelt, in der ja selbst das Böse und Schreckliche noch schön erscheint, selbstverständlich. Georg Schuster-Woldan hat den Versuch gemacht, die Sage in ihren Motiven durch die Kraft der Suggestion und die Macht und Gewalt des Willens, also von einem modernen Gesichtspunkte aus, uns begreiflich zu machen, wobei er von der traditionellen Darstellung absieht, daß der Pfeifer die Kinder zu den Thoren der Stadt hinaus und ins Wasser führt.



Abb. 129. Ludwig von Zumbusch: Die Hochnotpeinlichen. (Zu Seite 132.)

Ob diese Künstler um Böcklin ihren Werken einen allegorischen, ornamental symbolischen oder humorvoll erzählenden Inhalt geben, immer ist die Sehnsucht aus dieser Welt zu flüchten ihr Streben.

* * *

Während sich die Mehrzahl der Künstler in gewisse Richtungen einfügen lassen, sondert sich ein jüngerer von ihnen ab und spricht eine seltsam fremde, nie gehörte Sprache: Ludwig von Hofmann.

Man betrachtet viele Künstler als ein notwendiges Übel, — man gewöhnt sich an ihre Farben und Formen und wagt nicht mehr, zu schelten und zu schimpfen. Das gilt heut schon für Böcklin, Liebermann und Uhde, aber der jüngere, Ludwig von Hofmann, ist nach der Meinung des großen Publikums doch gar zu widerspenstig und eigenartig; denn was Liebermann und die anderen malten, das ist doch wenigstens noch das Leben dieser Welt und

zu verstehen. Böcklin selbst malte immerhin Zustände und Stimmungen, — aber L. von Hofmann — — das ist Wahn!

Seine Werke unterscheiden sich von denen aller anderen Künstler, und das oft geschmähte Wort: „Ein Eigener" paßt auf ihn. Ob Hofmann zeichnet oder für Lithographien Entwürfe anfertigt oder Gemälde malt, er ist immer der Gleiche; vollständig losgelöst von allen herkömmlichen Anschauungen sind seine Farben, Formen und es gleichgültig ist, ob der Lichtglanz von einer Kerze oder dem blitzenden Funken der Elektrizität ausgeht, unser Auge empfindet eben nur Licht, und an seinem Glanze erkennen wir erst den Charakter seiner Herkunft. Wir freuen uns an dem Scheine der Flamme, an elektrischem, bengalischem, Magnesiumlicht u. s. w.; ähnlich ergeht es wohl Hofmann, der von der Farbe so getroffen wird, daß sein Inneres dieselbe mit gleicher Freude, wie wir das buntfarbige Licht, empfindet.



Abb. 180. Georg Schuster-Woldan: Der getreue Eckart.
Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl in München. (Zu Seite 133.)

die dargestellte Welt. Alles das, wonach sich die Kunst unserer Tage sehnt, scheint in ihm verkörpert zu sein. Das Innere des Künstlers will sich in den Farben ausleben. Sie werden zum Träger seiner Weltanschauung, und in einem Lande, von dem unser Herz träumt und unsere Seele nur eine Ahnung hat, sind sie zu finden. Es ist eine Symphonie von Farbentönen in den kühnsten, in den genialsten Verbindungen. Auf Ludwig von Hofmann scheint die Farbe eines Gegenstandes so einzuwirken wie auf andere Sterbliche etwa das Licht: als leuchtende Körper, wobei

Die Farbe als Träger einer bewegten Erscheinung der Dinge gibt ihm wohl das Motiv. Liebermann kennt den Zauber der Farbe im begrenzten Raume der Natur als ihren notwendigen Bestandteil, Böcklin setzt sein inneres Empfinden in farbige Zustände gegenständlicher Art um, — Ludwig von Hofmann dagegen komponiert nur in und mit Farben, er setzt sie dekorativ, ornamental, symbolisch zusammen.

Diese Farben sind bald Flecken, Punkte, bald wieder sind es bunt schattierte Linien, oder sie gleichen Schuppen, die rosa, blau, violett leuchten. Um ihnen nun einen Halt zu



Abb. 131. Ludwig von Hofmann: Idyll. Aus dem Kunstsalon von Keller & Reiner in Berlin. (Zu Seite 137.)

geben, wirft er sie wie ein Gewand über Formen und Körper. Diese aber sind vorzüglich durchgearbeitet, das bezeugen zahlreiche Studien; Hofmann versteht es recht wohl, zu zeichnen und die flüchtige Erscheinung der Dinge und das Momentane der Bewegung mit dem Griffel festzuhalten. Er entlehnte der Wirklichkeit die Formen, Linien und Farben, um sie so zu verbinden, daß jenen die innere Wahrheit nicht fehlt, und daß diese mit dem Inhalte stimmen. Daß er diese Farben nicht auf Gegenstände projizieren kann, wie etwa auf Kohlrabifelder mit Bauern, auf Straßenszenen, Werkstätten u. s. w., ist begründet in dem Widerspruche, in dem diese Realwelt zu den seinen steht, und eine innere Notwendigkeit trieb ihn mit seinen Farbenanschauungen in ein Märchenland! Ein Anarchist der Farbe, der jede in glühende prismatische Strahlen auflöst, malt er Utopien.

Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Thal, es braust das Meer. —
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welkt, das Leben alt —
Und was sie reden, leerer Schall —
Ich bin ein Fremdling überall.
Wo bist du, mein geliebtes Land?
Gesucht, geahnt und nie gekannt!
Das Land, das Land, so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn,
Wo meine Freunde wandelnd gehn,
Wo meine Toten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht,
O, Land, wo bist du?

Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer: wo?
Im Geisterhauch tönt's mir zurück:
Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück!

Diese tiefe, sehnsuchtsvolle Komposition Schuberts ist der Inhalt der Kunst Ludwig von Hofmanns. Aus dieser Stimmung heraus malt er das Märchenland, wo die Sonne goldner strahlt, der Himmel heller leuchtet, wo alles in einem Meer von Licht und Farbe schwimmt, wo die Berge tiefer blauen und sich in Fluten klarer spiegeln, wo die Früchte am Baume in goldenem Purpurschein glänzen, dort, wo die Menschen alles abgeworfen haben, was sie bedrückt, wo sie Menschen sind, umfangen von paradiesischer Glückseligkeit, aufjubelnd in der Freude und in der Anbetung der Natur, Brüder, einander verwandte Geschöpfe. — O, tiefste Sehnsucht unserer Tage, hervorquillst du aus dem heißen Ringen einer nach Erlösung verlangenden Seele!

Wie ein Prophet steht Hofmann auf der Höhe des Berges und schaut hinein in das gelobte Land, in das ein unerforschtes Geschick dem Menschen den Eintritt verwehrt, in das für immer verlorene Paradies, dessen Eingang der Engel mit dem Flammenschwerte bewacht. Die Sehnsucht unserer Zeit, eins zu werden mit der Natur, klingt in den Farbentönen dieses Künstlers volltönig wieder.

Die Menschen, die Ludwig von Hofmann malt, sind keusch und rein, ihrer Nacktheit fehlt das sinnliche Element, sie



Abb. 132. Ludwig von Hofmann: Sopraporte.
Aus dem Kunstsalon von Keller & Reiner in Berlin. (Zu Seite 137.)

sind sich derselben nicht einmal bewußt, und ihr natürliches Kleid erscheint ihnen selbstverständlich.

Aus Weltverachtung, aus Ekel vor der gemeinen Wirklichkeit wurde er zum Sänger von Lenz und von Liebe, von Jugend und Anmut, und was er in der Welt nicht fand, das findet er gleich einem Böcklin in seinen Phantasieschöpfungen, — in ihnen dekorative Element, die Wirkung durch Farbenflächen, die Stimmungsmalerei, die Gesetze der Freilichtmalerei, das Flüchtige und Momentane, das die impressionistische Kunst auszeichnet, und in einigen Werken jenen Zug in das Große und Monumentale.

Nach diesen Gesichtspunkten kann man fast alle Werke Hofmanns betrachten. Auch die Abbildungen in diesem Buche geben uns



Abb. 133. Ludwig von Hofmann: Hesperiden.
Aus dem Kunstsalon von Keller & Reiner in Berlin. (Zu Seite 138.)

setzt er sich mit dieser Welt auseinander und löst sich von ihrer schmalen Hohlheit los, sich berauschend an dem überirdischen Klange der Farben. Die Harmonie zwischen Inhalt und Form, an wie vielen Werken wir sie beobachtet haben, in der Kunst Ludwig von Hofmanns findet sie vielleicht den vollendetsten Ausdruck, und was wir in der gesamten Kunstentwickelung als eigenartige Züge aufspürten, in seiner Kunst ist es vereint: die Freude an der farbigen Erscheinung, das wenigstens eine Vorstellung von der Ideenwelt des Künstlers, denn ihren Farbenreiz zu schildern ist unmöglich, es sei denn vielleicht, daß man anstatt schwarzer Drucke farbige Wiedergaben als Vorlagen hätte.

Wie großzügig, auf Flächenwirkung berechnet, ist sein „Idyll“ (Abb. 131), wie dekorativ empfunden die „Sopraporte“ (Abb. 132), in der wir Hofmanns graziöse, jugendliche Mädchengestalten bewundern können, die die lebendige Verkörperung



Abb. 134. Ludwig von Hofmann: Das Paradies.
Aus dem Kunstsalon von Keller & Reiner in Berlin. (Zu Seite 138.)

der Jugend und Anmut zu sein scheinen. In dem Garten der „Hesperiden“ (Abb. 133) ist der Zauber der erträumten Welt in jugendschönen reinen Gestalten besungen. Von vortrefflicher Charakteristik sind die Gestalten des „Paradieses“ (Abb. 134). Wie lernbegierig Adam den Worten Gottes lauscht, wie Eva still für sich darüber nachdenkt, was Gott wohl meinen mag — das ist Leben! Ebenso fein sind die Gestalten gezeichnet, zumal der mädchenhafte geschmeidige Körper der Eva. Einen prächtigen Gegensatz bildet die Gestalt Gottvaters — diese ehrwürdige, hoheitgebietende Greisengestalt. Zur Erhöhung des Ganzen dient der Rahmen, dessen Linienführung leicht rhythmisch ansteigt und schmiegsam das Jugendliche in ornamentaler Weise nachahmt. Eine der reifsten Arbeiten v. Hofmanns ist sein „Frühlingssturm“ (Abb. 135). Zusammen sich ballende Wolkenmassen eilen über die weite See, und am Gestade in den drei geschwisterlich eng verschlungenen Gestalten, die großen Schrittes vorwärts stürmen, eilt die verkörperte Jugend dahin. Kraft und Anmut sind in diesen drei Gestalten vereint, die den Frühling symbolisieren. Es ist ein Werk, das in der Einfachheit der Linienführung, durch die überzeugende Wahrheit seiner Gestalten von monumentaler Wirkung ist.

Ludwig von Hofmanns Kunst ist der vollendetste Ausdruck jenes Zeitalters, das einen Ersatz in phantasievollen Utopien suchte.

* * *

Das vornehmste Gebiet ist für die Phantasiekunst zu allen Zeiten die Monumentalkunst gewesen. Einst verkündete sie den Völkern der Renaissance in gedankentiefen, erhabenen Fresken die Ideen, die die Zeit erfüllten. Die große Blütezeit, die ihr im Anfang des Jahrhundert verhießen zu sein schien, ist nach der Cornelianischen Schule schnell verblüht und erloschen. Sie ist in der Gegenwart, wie wir früher schon sahen, am stiefmütterlichsten behandelt worden.

Böcklin hat versucht, ihr neues Leben zu geben, wie uns die wenigen Fresken im Museum zu Basel beweisen, aber leider fand sich für ihn nicht wie für Cornelius ein Mäcen, der ihn berufen hätte.

Aus modernem Geiste heraus die Freskomalerei wieder zu beleben, ist begreiflicherweise sehr schwer, da die Technik, über die die Alten verfügten, uns verloren gegangen ist. Zwar haben Kaulbach durch Wasserglasfarben und in neuerer Zeit Peter Janssen, Hugo Vogel, Hermann Prell durch Kaseïnfarben versucht, den Farben einen sinnlichen glühenden Reiz zu verleihen, und einem Hermann Prell

ist dieses gewiß ganz vorzüglich gelungen, wie in den Fresken des Architektenhauses zu Berlin. Indes mögen diese Künstler technisch immerhin Anerkennenswertes geleistet haben, so fehlt ihnen leider doch wohl oft die Tiefe und Größe der Phantasie. Was heut an Monumentalkunst ausgegeben wird, das sind meist ins Große übersetzte Tafelgemälde, auf Leinwand gemalt und an die Wand befestigt, wie die Gemälde Hermann Prells für den Palazzo Caffarelli. Gerade diesen Künstler haben seine Verehrer als den ersten Meister der deutschen Monumentalkunst auf den Schild gehoben.

Ihm war für Rom einer der schönsten Aufträge zu teil geworden: das grandioseste Gedicht der nordischen Litteratur in ein monumentales Gemälde zu übersetzen. Man hat diese Gemälde begeistert gefeiert — ich persönlich kann mich mit ihnen leider nicht recht befreunden. Meines Erachtens hätte es nur einen Künstler in Deutschland gegeben, der einen solchen Auftrag ausführen konnte: Max Klinger, der in seinem grandiosen Werk „Christus im Olymp“ (Abb. 136) den Beweis geliefert hat, wie man eine monumentale Aufgabe lösen muß. Er versteht unter Monumentalkunst die Raumkunst, d. h. die Verbindung von Architektur, Plastik und Malerei.

Sein Werk ist als der Abschluß einer großen Wand, wie es zur Zeit der Leipziger Ausstellung placiert war, zu denken, es scheint den Raum zu verlängern und führt den Blick allmählich in die Tiefe. Auf ein paar Stufen erhebt sich ein hervorspringender Marmorsockel, auf dem das Gemälde ruht, das die Form eines Triptychons hat. Das Hauptbild wird durch hervorspringende Palmenstämme von den Flügelbildern getrennt und durch eine Querleiste von einem Untersatz (der Predelle), die in den Flügeln durch hervortretende Marmorsockel mit Marmorfiguren im Hochrelief begrenzt sind. Nach oben wird das Werk durch eine Leiste in Mäanderverzierung abgeschlossen.

Das Hauptbild behandelt das Thema.

Auf den Höhen des Olymp waren auf blumiger Wiese die glückseligen Götter um Zeus' Thron versammelt: die Götter des Lichts, der Erde, des Meeres und der



Abb. 135. Ludwig von Hofmann: Frühlingssturm.
Aus dem Kunstsalon von Keller & Reiner in Berlin. (Zu Seite 138.)

Liebe. Sonnenglanz liegt über den Bergen, den breiten Palmen, in denen liebliche Götterkinder, die Amoretten, spielen, über den Lorbeerhainen, den Pinien und über der Götterburg, die auf den Höhen des Berges hellschimmernd emporragt. Zu den Tiefen des Götterberges rauscht das hell leuchtende Meer. Ambrosischen Nektar tranken die Seligen in heiterer Ruhe. Da plötzlich schreitet langsam den Berg heran — ein seltsamer Zug: Jesus Christus in Begleitung von vier ernsten Frauengestalten, die ein Kreuz tragen. Auf seinem Throne fährt Zeus erschreckt zusammen, die ganze Gestalt bebt, die Augen leuchten unter den buschigen Brauen, sein Bart und Haupthaar wallt, und unter ihm scheint die Erde zu zittern. In der Ferne hört man ein Rauschen, Wetterwolken umziehen langsam die Götterburg. Erschreckt fahren die Götter auf, Entsetzen erfaßt sie ob der seltsamen, nie gesehenen Erscheinung. Ängstlich schmiegt sich Ganymed an den Göttervater, der aber wehrt ihn ab und versucht die tiefe Erregung zu meistern; er bewahrt, ein echter Aristokrat, die Ruhe des auf dem Throne groß gewordenen Herrschers und faßt, um sich gleichsam einen inneren Halt zu geben, mit der Rechten in die welken Falten seines gealterten Leibes. Die gewaltige seelische Erschütterung des Kroniden überträgt sich auch auf die übrigen. Hinter seinem Throne stürzt aus dem Lorbeergebüsch des Hains in atemlosem Laufe Pan herbei und sieht, wie sich die Erde öffnet und die Erdgöttin Gäa vor seinen Augen in die Tiefe versinkt. Die Lichtgötter ergreifen die Flucht, der Sonnengott Apollo trägt seine Schwester, die schlaftrunkene Mondgöttin Artemis, davon, und mißmutig, starr vor Schreck, mit fahlem Antlitz, blickt Amphitrite, in deren Schoß Poseidon ruht, den Fremdling an. Unwillig steht Hermes mit dem Botenstabe neben dem Throne. Höher, den Berg hinauf, steigt der Kriegsgott Mars im buntfarbigen, kriegerischen Gewand, sein Schwert prüfend — ein zum Kampf bereiter Fechter. Er aber, der wie eine Lichtgestalt im Sternenkleide daher kommt, Jesus, ist die verkörperte Ruhe und der Friede. Vor ihm fliehen Nymphen entsetzt den Bergabhang hinab, während elende Heiden ihn um Erlösung mit flehend erhobenen Händen anschreien. Jesus schreitet vorbei an den Göttinnen der Schönheit, die voll Hohn und Spott auf die Kardinaltugenden in seiner Begleitung herabsehen, und naht sich dem Throne. Da stürzt sich ihm mit flehender Bitte die Göttin der Liebe, Psyche, zu Füßen, Dionysos naht, um ihm die Schale voll Nektar darzubieten, während Eros aufspringt, ihm seine Liebespfeile ins Herz zu bohren. Jesus aber hebt abwehrend die Hand und schaut den erzürnten Gott in ruhiger Würde an, während er mit der Rechten Psyches Hände ergreift und sie in seinen Schutz nimmt.

Das ist die einfache Handlung des Hauptbildes. Sie erklärt sich von selbst als eine Apotheose des Sieges der Lehre Jesu über die hellenische Kultur. Die Götterburg wird in Trümmer zerfallen, und die von den Parzen prophezeite Schicksalsstunde, da Zeus seinen Thron dem Gotte der Liebe und der Versöhnung einräumen muß, ist gekommen. Die Götter des Lichts entweichen, umsonst wütet Eros, seine Pfeile prallen an dem reinen unverwundbaren Herzen des Nazareners ab, der Hohn und übermütige Stolz der Grazien ist wirkungslos und vergebens; das antike Schönheitsideal wird abgelöst durch die entsagende Demut der Tugenden, die die Schönheit nicht in der des Leibes, sondern der Seele sieht, nicht in dionysisch heiterer Weltanschauung, sondern in frommer Askese. Der große Verschmelzungsprozeß, der in den ersten beiden Jahrhunderten stattgefunden hat — die Versöhnung der griechischen Kultur mit dem Christentum — ist dann in den Gestalten Christi und der Kardinaltugenden einerseits und der Psyches andererseits wiedergegeben — denn der Unsterblichkeitsglaube und die Ethik der sokratisch-platonischen Philosophie gingen in die christliche Weltanschauung über, ja, die griechische Göttin Psyche wurde mit anderen Göttern in den Bilderkreis der Christen als Symbol der unsterblichen Seele aufgenommen.

Niemals ist in einem Monumentalgemälde dieses weltgeschichtliche Ereignis in so einfacher symbolischer Weise dargestellt worden.

Die Predelle setzt die Gedanken des Hauptbildes fort. Dort erheben sich die Toten aus den Gräbern, die Titanen aus ihren Felsengrüften, mit Keulen und Stangen



Abb. 136. Max Klinger: Christus im Olymp. (Zu Seite 139.)

wollen sie die Pfeiler des Götterthrones untergraben und zu Falle bringen. Es sind die Verdammten, die im Tartaros schmachteten, die Sünder und Gottesleugner, die durch Christi Erscheinen auf Erlösung hoffen.

In den Sockelfiguren, die aus Marmor gehauen sind, ist die linke das Symbol des Heidentums. Sie klagt um den Untergang der schönen hellenischen Kultur, indem sie ihr Angesicht in ihrem Arm verbirgt. Die andere Figur, zur Rechten, ist das Symbol des jungen Glaubens. Wie ein Saatkorn allmählich aus der Erde quillt und emporsproßt, so wächst diese Figur aus dem Marmor heraus. Gläubig faltet das junge Weib seine Hände und wendet die Blicke hinauf zu Jesus. In diesen Figuren klingen die Gegensätze der Komposition stimmungsvoll aus.

Welch eine gewaltige Gedankenschöpfung ist dieses Werk, in dem an kühner Phantasie und an Gedankenarbeit mehr enthalten ist, als in unendlich vielen Riesengemälden.

Gewiß ist, daß dieses Kolossalgemälde, an dem Klinger etwa zehn Jahre gearbeitet hat, in allen Einzelheiten durchkomponiert ist — aber in einer ganz anderen Weise, als dies wohl sonst üblich ist. Es ist eine Schöpfung aus völlig neuem Geiste. Die Verbindung von Plastik, Architektur und Malerei, die seltene Größe, die moderne helle Farbe, die ungewohnten Gesichtstypen und die Auffassung der Persönlichkeiten, die Gliederung des Raumes — nirgends in der Kunst finden wir eine Parallele.

In dem Hauptbilde vermissen wir den sonst üblichen Bau der einzelnen Gruppen, die Wirkung ist allein durch geschickte Anordnung der Figuren und Gegensätze erzielt. Der Burgberg erscheint freilich etwas klein und gedrückt, und die Gestalten der Götter, zumal in dem rechten Flügelbilde, kommen nicht genügend zur Geltung, sie wirken zu sehr als Masse und verlieren an imposantem Ausdruck gegenüber den Figuren um Christus; schuld daran sind wohl die Palmenstämme, die das Bild zwar äußerlich, aber nicht innerlich teilen. Aber was will das sagen gegenüber der klaren Anordnung der Figuren im Raume, die sich so groß von dem hellen Hintergrunde abheben und einander zur Wirkung beitragen, wie die Grazien und die Tugenden. Durch die Betonung der horizontalen Linie innerhalb des Bildes kommt der strenge Monumentalstil, der sich in die Flächen der Wand einordnet, vorteilhaft zum Ausdruck.

Die Farben des Bildes sind hell und leuchtend, und die Stimmung des Ganzen ist einheitlich.

Ja, dieses Werk konnte nur in unseren Tagen als die Frucht kritisch-historischer Erkenntnis erstehen. Klinger ist selbst der ruhig abwägende Kritiker, ihm sind die Götter Griechenlands nicht mehr und nicht weniger, als der Gott der Christen. Der Indifferentismus unserer Zeit findet in der ruhigen Beurteilung beider Weltanschauungen seinen weitverbreiteten Ausdruck.

Auf der Verschmelzung der griechischen und christlichen Weltanschauung beruht unsere kulturgeschichtliche Entwickelung.

Im Mittelalter überwog die rein christliche Anschauung, in der Renaissance die hellenische, in der modernen Zeit liegen beide im Kampfe, und aus jenem Zwiespalt der Anschauungen entspringt das moderne Gefühl des Pessimismus. Wir sind die Erben einer zweitausendjährigen Kultur, und die Zeit scheint gekommen, daß ein neuer Messias den Völkern eine neue Heilsbotschaft bringt. Das ist die Sehnsucht, die in unserer Dichtung und Philosophie lebt.

In Klingers Schöpfung haben die Ideen der Zeit ihren malerisch-monumentalen Ausdruck gefunden.

Man möchte angesichts dieser Schöpfung wünschen, daß bei Vergebung von monumentalen Werken Männer wie Klinger, v. Hofmann, Stuck und um noch auf einen anderen wenigstens hinzuweisen, Sascha Schneider — berufen würden, durch die Kraft ihrer Phantasie bleibende Werke als ein Vermächtnis unserer Zeit zu schaffen.

* * *

Der Verlauf der Kunst im neunzehnten Jahrhundert ist folgerichtig zu nennen.

Die Cornelianer wollten nur Ideen in Riesenbildern darstellen, unter Verzicht auf die Farbe; ihre Nachfolger erstrebten die Schönheit des Kolorits, und die Epigonen lebten von ihren und den Brosamen der alten Meister. Dann kam der Umschwung, — man besann sich auf die alte Lehrmeisterin und ging hinaus in die Natur,

entdeckte sie in ihrem Sonnenglanz, in ihrer Farbenpracht wieder, um endlich zur Darstellung der Ideenwelt auf Grund der wiedereroberten Farbe zurückzukehren. Der Verlauf der einzelnen Phasen ist kreisförmig. Welche Werke der modernen Malerei wir aber auch betrachten, immer finden wir in ihnen einen Niederschlag unseres Gefühls- und Geisteslebens und das in einer selten kräftigen individuellen Sprache. Alle Künstler aber, die wir kennen gelernt haben, schreiben auf ihre Fahne ein leuchtendes „Vorwärts!“

Und wenn Richard Dehmel einmal im überschwenglichen Gefühle des Dichters ausruft:

Ich und die Zukunft — —

so können das auch die Maler unserer Tage, ganz gleich, ob Realisten oder Idealisten, — denn daran ist kein Zweifel, ihnen gehört die Zukunft! Einst werden diese Werke der modernen Kunst vielen die rechte Quelle der Freude und des Genusses sein, man wird sich in sie versenken, wie in alle Werke, die den Stempel des „Modernen“ tragen. Denn „modern“ waren in ihren Tagen auch ein Donatello, Michelangelo, Dürer, Holbein und Rembrandt, weil sie Bahnbrecher und Entdecker waren. Das aber haben unsere Realisten und Idealisten mit ihnen gemeinsam — sie sind keine Epigonen, wie die Ausläufer der Cornelianischen Richtung, sondern kraftvolle Individualitäten, wie die Künstler der Renaissance.

„Schaffet wahr — und ihr habt meinen Beifall; schaffet insbesondere individuell und ihr habet meine Bewunderung!“ (Zola.)

Die Größe des Kunstwerkes beruht nicht in der einen oder anderen Wiedergabe der Weltanschauung, sondern in der inneren Harmonie, die nur in der starken Individualität wurzelt.

Wenn Mißverstand, Hohn und Spott die „Moderne Malerei in Deutschland“ bekämpft, begeifert — was thut's! — wahr bleibt trotz allem, was Frithjof sagt:

„Nicht auf den Ruhm der Väter, auf eignen poch:
Gehört dir dieser Bogen, so spann ihn doch.
Was willst du mit der Ahnen begrabner Ehre?
Der kräft'ge Strom bahnt selbst den Weg zum Meere!“

(E. Tegner, Frithjofs Sage.)



Register.

Die Zahlen bezeichnen die Seiten.
